Victor Ieronim Stoichiță

Imaginea Celuilalt

Negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne 1453–1800

În aceeași serie:

Creatorul și umbra lui

Vezi? Despre privire
în pictura impresionistă

Ultimul Carnaval: Goya, Sade
și lumea răsturnată

Pontormo și manierismul

Scurtă istorie a umbrei

Efectul Pygmalion:
De la Ovidiu la Hitchcock

Experiența vizionară în arta spaniolă
a Secolului de Aur

Instaurarea tabloului:
Metapictura în zorii Timpurilor Moderne

Efectul Sherlock Holmes:
Trei intrigi cinematografice

Cum se savurează un tablou
și alte studii de istoria artei

Această carte a fost publicată cu sprijinul
Fondului de cercetare al Departamentului de istoria artei
al Universității din Fribourg (Elveția)

Victor Ieronim Stoichiță s-a născut la București, la 13 iunie 1949. Studii universitare la București, Roma (licență în istoria artei) și Paris (doctorat de stat). A fost profesor și cercetător invitat la diferite universități și instituții de cercetare europene și americane. Din 1991 este profesor la Universitatea din Fribourg (Elveția). În 2014 a fost titularul catedrei anuale a Muzeului Luvru și i-a fost conferit titlul de „Chevalier des arts et des lettres" al Republicii Franceze. În 2015 a fost titularul catedrei „Erwin Panofsky" la Zentralinstitut für Kunstgeschichte din München, în 2017, titularul „Conferințelor Bernard Berenson" la The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti), iar în 2017–2018, titular al Catedrei Europene la Collège de France. Este doctor honoris causa al Universității Naționale de Arte din București și al Universității Catolice din Louvain. Este membru al Academiei Europene, membru corespondent al Academiei Naționale Italiene („Dei Lincei") și al Academiei Regale a Belgiei. Scrierile sale au fost traduse în numeroase limbi.

Printre cele mai importante titluri se numără: *Pontormo și manierismul*, Meridiane, 1978, și Humanitas, 2008; *Creatorul și umbra lui*, Meridiane, 1981, și Humanitas, 2007; *L'instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (trad. rom. Meridiane, 1999; Humanitas, 2012); *Efectul Don Quijote*, Humanitas, 1995; *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londra, 1995 (trad. rom. Humanitas, 2011); *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (trad. rom. Humanitas, 2000, 2008); *Goya: The Last Carnival* (în colaborare cu Anna Maria Coderch), Reaktion Books, Londra, 1999 (trad. rom. Humanitas, 2007); *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005 (trad. rom. Humanitas, 2007); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008 (trad. rom. Humanitas, 2011); *Efectul Sherlock Holmes: Trei intrigi cinematografice*, Humanitas, 2013; *L'image de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et „Gitans" dans l'art occidental des Temps modernes*, Hazan, Paris, 2014; *Oublier Bucarest: Un récit*, Actes Sud, Arles, 2014 (trad. rom. Humanitas, 2015) (premiul Academiei Franceze pentru răspândirea limbii și literelor franceze); *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, Humanitas, 2015; *Über einige telepathische Dispositive: Vittore Carpaccios Gemäldezyklus in der Scuola degli Schiavoni in Venedig*, München Deutscher Kunstverlag, Berlin/München, 2016.

Victor Ieronim Stoichiță

Imaginea Celuilalt

Negri, evrei, musulmani şi ţigani în arta occidentală în zorii epocii moderne 1453–1800

Traducere din franceză de
ANCA OROVEANU și
RUXANDRA DEMETRESCU

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Seria de autor Victor Ieronim Stoichiță este coordonată de Mona Antohi

Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Cristian Negoiță
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Tipărit la Real

Cinci conferințe pronunțate de Victor Ieronim Stoichiță la Paris
în cadrul ciclului de conferințe *Catedra Luvrului*
Auditoriul Muzeului Luvru
18 și 25 septembrie, 2, 9 și 16 octombrie 2014

Dl Victor Ieronim Stoichiță dorește să mulțumească SHA Fribourg (Elveția) pentru ilustrațiile puse la dispoziție pentru ediția românească a cărții.

Victor I. Stoichita
L'Image de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et „Gitans“ dans l'art occidental des Temps modernes

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Stoichiță, Victor Ieronim
Imaginea Celuilalt: negri, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne (1453–1800) / Victor Ieronim Stoichiță; trad.: Anca Oroveanu, Ruxandra Demetrescu. – București: Humanitas, 2017
Index
ISBN 978-973-50-5869-2
I. Oroveanu, Anca (trad.)
II. Demetrescu, Ruxandra (trad.)
7

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comezi telefonice 021/311 23 30

Introducere

CELĂLALT ȘI ACELAȘI

Diferența există, alteritatea se construiește. Iată primul postulat pe care se întemeiază această carte. Celălalt nu există în absența Aceluiași și termenii sunt, evident, reversibili. Întâlnirea este, în egală măsură, o experiență a Aceluiași și a Celuilalt, căci Același este Celălalt al Celuilalt, la fel cum Celălalt este Celălalt al Aceluiași.

Antropologia recentă a pus deja de ceva vreme în discuție locul comun clasic[1] potrivit căruia Celălalt n-ar fi decât o proiecție ficțională, o oglindă a Aceluiași, invitând la abordări mai substanțiale ale unei autentice alterități „ontologice"[2]. În aceste condiții, a reveni asupra semnificației „imaginii Celuilalt" în sfera occidentală ar putea părea paradoxal. Dar în ultimă instanță – și aceasta este teza cărții – o astfel de interogare nu este decât reversul unei tentative de depășire a temei postmoderne a „Alterității speculare". Căci un studiu exact și detaliat al reprezentării picturale *a Celuilalt* demonstrează că tocmai multiplicitatea și complexitatea prezenței *Celorlalți* în imaginarul occidental este cea care face să explodeze imaginea simplistă a *unui Celălalt* – oglindă unică.

Scopul acestor pagini este de a aborda Întâlnirea așa cum are ea loc sub semnul vizibilului. Ele se plasează în prelungirea

unei cercetări asupra imaginarului, ale cărei mize se cuvine să le definim. În fața exploziei interesului față de fenomenul alterității și tot ceea ce el implică, în speță față de chestiunea „Neasemănătorului cultural", științele umaniste au reacționat făcând din antropologie – pe bună dreptate – una dintre științele noastre pilot:

> După mai bine de un secol de existență, antropologia a ajuns în fine să-și înțeleagă rolul între științele sociale. Este vorba – și acest lucru este acum recunoscut – de studiul sistematic al Celuilalt [*the systematic study of the Other*], în timp ce alte științe sociale oferă, într-un sens sau altul, studii ale Aceluiași [*studies of the Self*].[3]

Această afirmație, care pune sub semnul întrebării o întreagă tradiție a gândirii occidentale, aduce un răspuns parțial rechizitoriului epistemei clasice, așa cum a fost el formulat de Emmanuel Lévinas în cartea sa fundamentală, *Totalité et infini* (1971):

> Filozofia occidentală a fost cel mai adesea o ontologie: o reducție a Altuia la Același, prin intermediul unui termen mediu și neutru care să asigure înțelegerea ființei. Acest primat al Aceluiași a fost lecția lui Socrate. Să nu primesc nimic de la Celălalt, decât ceea ce e deja în mine, ca și cum, din veșnicie, aș poseda tot ceea ce îmi vine din exterior.[4]

Pentru a traversa distanța implicată de alteritatea Celuilalt, Lévinas a propus o ieșire din ordinea discursului în ordinea vizibilului, prin mijlocirea recunoașterii „chipului Celuilalt" ca epifanie a alterității. Raportul de la Același la Celălalt, doi termeni care definesc din principiu o inegalitate, își poate impune simetria – afirmă el – numai prin acest *față-n față*[5].

Meritul tentativei expuse în *Totalité et infini* este evident, cum sunt evidente și limitele ei. Acestea rezultă din reducția operată de Lévinas: în loc să urmărească meandrele vizibilului,

convocat atât de oportun în ajutor, el îl proclamă fondator al limbajului și, în consecință, simplă oglindă a *cogito*-ului. Chipul este logosul făcut vizibil, dar, așa cum îl concepe Lévinas, el nu-l exprimă pe Celălalt în totalitatea sa vizibilă.

Tocmai acesta este punctul asupra căruia mi se pare necesar să insist și care întemeiază considerațiile ce urmează. Ele nu sunt considerațiile unui antropolog (adică ale unui specialist în „studiul sistematic al Celuilalt"), nici ale unui filozof expert în logos. Ca istoric al imaginilor, sarcina mea este mai simplă și în același timp mai complicată. Mai simplă, pentru că obiectul interogării mele nu va fi în mod direct Celălalt, ci privirea care i se adresează; mai complicată, pentru că Celălalt nu se expune fără rezistență privirii Aceluiași.

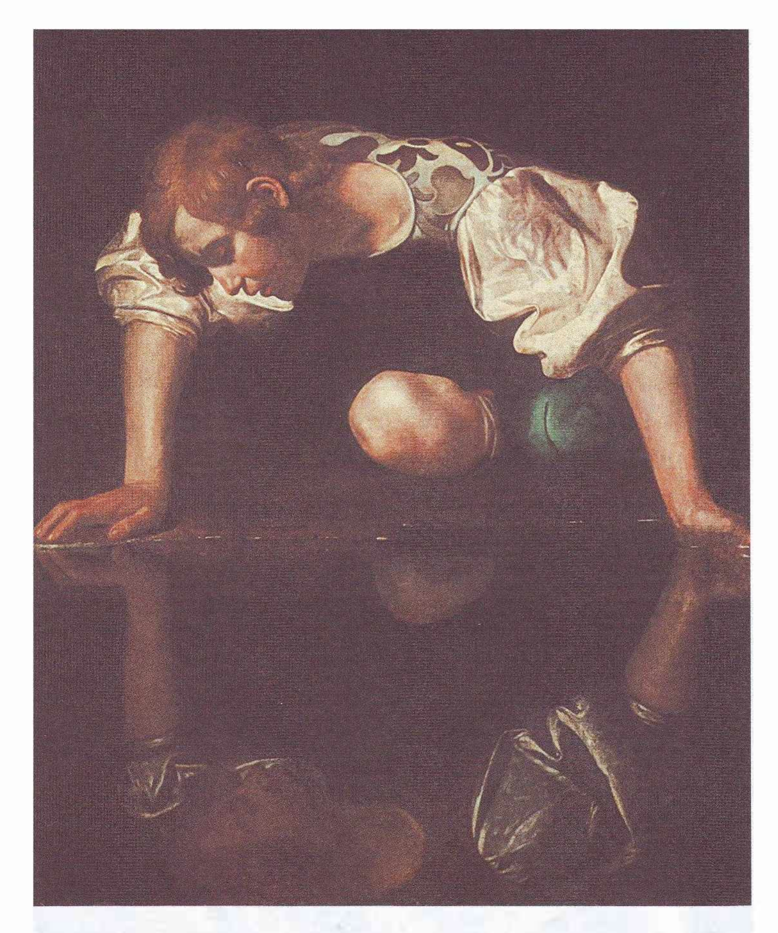
În fața mișcărilor de retragere și fentelor Celuilalt, a fost necesar, pentru a-l reprezenta, ca el să fie „dez-văluit", construit, uneori inventat. Mă voi ocupa în paginile ce urmează, în câteva etape alese, de această percepție care îmbină explorarea, construcția și invenția. În fine, o dificultate suplimentară, care este, în același timp, și o mare atracție, provine din faptul că arta occidentală – obiectul investigațiilor mele – nu pare să fi făcut din „imaginea Celuilalt" unul dintre centrele sale de interes. Celălalt se construiește la margini. Domeniul artei clasice este, în principiu, Același[6], și e suficient să citim scrierea fondatoare a teoriei artistice a Renașterii pentru a constata că, asemenea întregii episteme occidentale, reprezentarea artistică a fost concepută ca aparținând în principal teritoriului identității:

> Obișnuiam să le spun prietenilor mei că inventatorul picturii, potrivit formulei poeților, trebuie să fi fost acel Narcis care a fost preschimbat în floare, căci dacă e adevărat că pictura este floarea tuturor artelor, atunci întreaga poveste a lui Narcis se potrivește de minune picturii. Ce ai spune că înseamnă să

pictezi vreun alt lucru decât să îmbrățișezi cu artă acea suprafață a fântânii?[7]

Leon Battista Alberti a scris această frază celebră în 1435, în epoca descoperirii perspectivei și a tabloului-oglindă, însă a fost nevoie să treacă mai multe decenii pentru ca un pictor să producă versiunea cea mai împlinită, dar și cea mai contradictorie a principiului enunțat aici. Dacă *Narcis* al lui Caravaggio (fig. 1) este în acest sens un tablou-cheie, este și pentru că el e impregnat de o tensiune dramatică pe care teoria albertiană o escamota abil. Avem aici de a face, mai degrabă decât cu un fenomen liminal, cu unul final. Tabloul e conceput ca o imagine dublă, ideală pentru a confrunta „eul“ cu „celălalt“ al său. Opera sugerează posibilitatea unei răsturnări analogice, oprindu-se, în același timp, în pragul iluziei, al fantasmaticului, al spectralului. Ea abordează fabula ovidiană a Aceluiași care se îndrăgostește de un Altul factice ca pe o narațiune a deziluziei și se plasează, ca atare, în opoziție cu programul lui Alberti. Caravaggio l-a citit fără îndoială pe Ovidiu, dar l-a citit „altfel“:

Tânărul [...] dorind să-și astâmpere setea, o nouă
Sete-l cuprinde: uimit de chipul văzut în oglinda
Apei, iubește-o nălucă, crezând că e trup, nu doar undă;
Prins de mirare în fața lui însuși, stă fără să-și miște
Trupul sau chipul [...].
[...] Mincinosul izvor îl sărută zadarnic
De-atâtea ori! Și-apoi de câte ori, ca să apuce din apă
Gâtul ce-n ea se vedea, n-a întins el, în van, ale sale
Brațe! Nu știe ce vede; dar e mistuit de ce vede.
Chipul ce-i minte privirea din nou îi aprinde dorința.
Prea-ncrezător, de ce vrei s-apuci o fugară icoană?
Nu-i nicăieri ce zărești; depărtează-te și-are să piară
Chipul iubit, căci năluca ce vezi este umbra răsfrântei

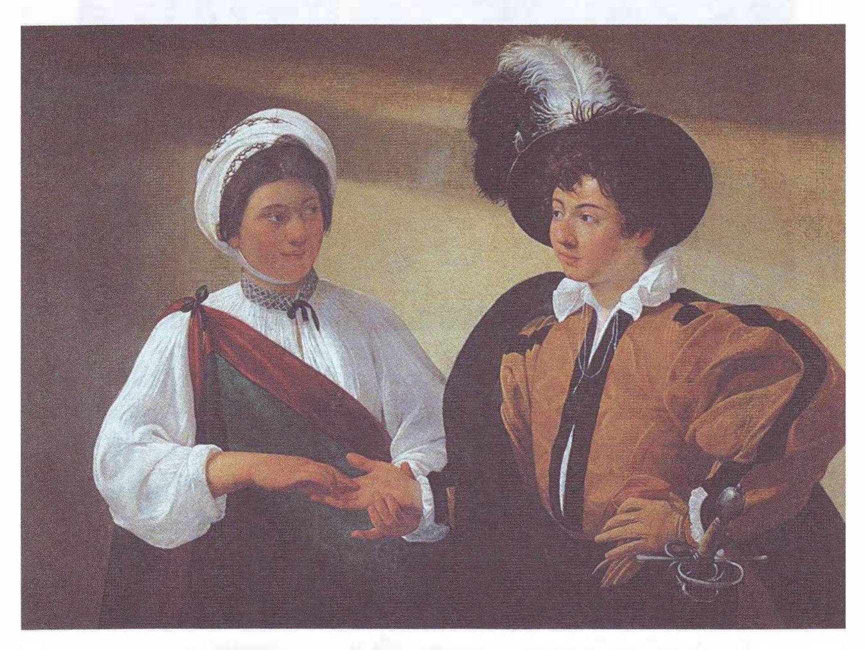


1. Caravaggio, *Narcis*, 1594-1596, ulei pe pânză, 110 × 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma

Tale ființe [*ista repercussa, quam cernis, imaginis umbra est*]; prin sine nu stă [*nil habet ista sui*], ci rămâne și vine
Numai cu tine [...]
[...] Dar eu simt că
În tine sunt [*Iste ego sum*]; înțeleg și icoana mea nu mă înșală;
Ard de iubire de mine. Stârnesc vâlvătaie și-n piept o
Port. [...][8]

Felul în care Caravaggio înțelege mitul dobândește un relief sporit dacă privim al său *Narcis* în ansamblul cercetărilor sale figurative. S-a acordat până acum prea puțină importanță faptului că pictorul, care semnează cu această operă criza primatului Aceluiași, este și autorul unui alt tablou emblematic pe tema – de această dată clar afișată – întâlnirii cu Celălalt.

Ghicitoarea (fig. 2), realizată cam în aceeași perioadă cu *Narcis*, pune în scenă două personaje: un tânăr cu alură elegantă, mândru de aparența sa, și o tânără cu ten măsliniu, desemnată de surse[9] ca o *Zingana* sau o *Zinghera*[10]. Dialogul lor nu e lipsit de subînțelesuri erotice, nici de aluzii la o



2. Caravaggio, *Ghicitoarea*, în jur de 1595-1598, ulei pe pânză, 99 × 131 cm, Luvru, Paris

confruntare subliminală. Voi reveni mai încolo la imensul succes al acestei imagini, precum și la geneza și semnificațiile ei. Pentru moment va fi suficient să observăm caracterul frapant al coexistenței – sau, dacă vrem, al coincidenței – în opera lui Caravaggio a temei tradiționale a Identității, considerată cheia de boltă a reprezentării occidentale, cu traversarea distanței care semnalează alteritatea Celuilalt.

Numeroasele provocări lansate de pictor – între care punerea în discuție a Aceluiași și căutarea Celuilalt – au suscitat, se știe, indignarea Academiei, care n-a întârziat să se întrebe dacă nu cumva Caravaggio a venit pe lume „pentru a distruge pictura“[11].

A pune în discuție imaginea alterității în epoca în care se fixa canonul vizual occidental[12] implică reconsiderarea principalelor componente ale acestui canon: perspectivă, narațiune picturală, compoziție, cult al proporțiilor corpului uman, al frumuseții, al armoniei cromatice și al eclerajului. Care e locul Celuilalt în acest set de norme?

Reflecția mea se va menține în limitele a ceea ce este în mod tradițional desemnat ca „zorii Timpurilor Moderne“. Este vorba de epoca în care apare acest faimos canon și în care are loc, pe de altă parte, o explozie fără precedent a problematicii alterității, ca urmare a descoperirii Lumii Noi (fig. 3). Care vor fi implicațiile coabitării normei occidentale cu emergența Celuilalt?

În 1492, trei caravele spaniole acostează, sub semnul Crucii, pe țărmurile noului continent. Prima mențiune a întâlnirii nu putea fi mai semnificativă: „Atunci au văzut niște oameni goi…“[13] În primele documente iconografice pe tema întâlnirii, nuditatea locuitorilor Lumii Noi iese în evidență cu atât mai pregnant cu cât oamenii sosiți din cea veche sunt înarmați până-n dinți. Acești oameni goi vor

3. *Cristofor Columb primește daruri de la indigeni, în timp ce tovarășii săi înalță o cruce de lemn*, gravură de Théodore de Bry, în *Grands Voyages. America pars quarta* (Frankfurt), 1594, BNF, Paris

primi foarte curând denumirea de „indieni" și vor fi prompt îmbrăcați.

Curioasă dialectică, care vede simultan la lucru descoperirea și ocultarea!

Un bogat imaginar al Celuilalt descoperit/ascuns se configurează rapid, și trebuie, fără îndoială, să-l luăm în considerare. Dar lucrurile sunt încă și mai complexe. În 1453, Imperiul Roman de Răsărit își încetează existența și Imperiul Otoman își stabilește capitala la Constantinopol, numit de aici înainte Istanbul. Curând, cei pe care cronicarii îi vor numi „turci" ajung sub zidurile Vienei. De cealaltă parte, chiar în anul debarcării în Lumea Nouă și al descoperirii „Celuilalt exterior", confruntarea cu „Celălalt interior" atinge

culmea: maurii sunt izgoniți din Spania, iar evreii, siliți să se exileze. Dar lucrurile continuă să se miște. La începutul secolului al XV-lea, comerțul portughezilor cu sclavi aduce primii negri africani în marile porturi ale Europei și cam tot în acea perioadă o populație stranie cu ten smead, de origine obscură, bate la porțile marilor orașe. Acești oameni vor fi numiți „egipteni", apoi „nomazi", mai târziu „țigani"... În 1422, ei se află la porțile Bologniei, în 1427 – la cele ale Parisului.

Evrei, țigani, negri, musulmani. Iată cele patru figuri ale alterității care vor face obiectul reflecției mele. E vorba, mai degrabă decât de o alegere liberă, de o necesitate impusă de formarea în zorii Timpurilor Moderne a ceea ce aș dori să desemnez ca „iconosfera diferenței", iconosferă a cărei construcție are loc în strânsă relație cu prospecțiunile unei Europe în căutarea propriei sale identități.[14] În acest proces, interogarea a ceea ce este relativ apropiat predomină asupra celei privind ceea ce se află la o distanță extremă. Ceea ce preocupă și interesează e „străinul interior", nu „diferitul exterior". Așa încât orizontul „Mării de Mijloc" e cel care va indica, după modelul inaugurat de Herodot[15], limitele imaginarului dominant al epocii[16], în timp ce „descoperirea" unei Lumi Noi „foarte diferite" va trebui să treacă printr-un filtru care va estompa mai mult decât va dezvălui. Nimic mai logic atunci ca lucrurile văzute acolo de Columb să fie raportate într-o primă instanță la un model propice asimilării: edificiile incașilor și mayașilor sunt comparate cu „piramidele", templele aztece, cu moscheile, femeile seamănă cu cele „maure", iar lama e pe rând (sau în același timp) măgar, oaie și cămilă.[17] Iconografia seriei de cărți ilustrate *Grands Voyages* de Théodore de Bry din 1590, fără îndoială o realizare de primă importanță pentru construcția „Celuilalt îndepărtat", e foarte marcată de această constrângere. O cercetare aprofundată a acestui fenomen de aculturație este, desigur, de avut

în vedere, dar ea deplasează dincolo de Atlantic paradigma mediteraneeană. Mă voi limita la o prezentare sumară, luând în același timp în considerare provocarea pe care o reprezintă un astfel de demers.

Toți acești Ceilalți („interiori" sau „exteriori"), misterioși, amenințători, interziși, fascinanți, suscită reacții multiple, uneori negative, aproape întotdeauna amestecate: curiozitate, teamă, dorință, respingere... Dat fiind caracterul în afara normei al Celuilalt, locul său în iconosfera pe cale să se cristalizeze în conformitate cu reguli precise nu poate fi decât problematic. Fapt e că, în pofida dificultăților și reticențelor, „Diferitul" și „Neasemănătorul" sfârșesc prin a accede la vizibilitate.

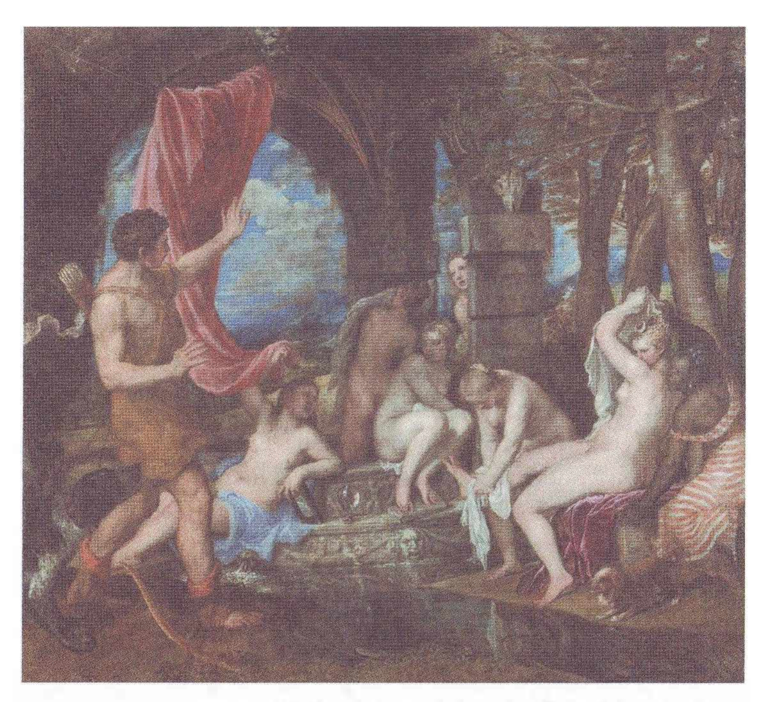
În ce fel? Întrebarea e, desigur, de ordin antropologic, dar istoricul imaginilor îi poate furniza câteva răspunsuri.

O INTRIGĂ VIZUALĂ

Tabloul pictat de Tițian pentru Filip II, regele Spaniei, la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea și ilustrând povestea Dianei și a lui Acteon (fig. 4) ne oferă o magnifică introducere. Datorată unuia dintre geniile Renașterii, opera se prezintă dintru început ca o intrigă vizuală. Tabloul traduce în imagine una dintre marile narațiuni ale tradiției clasice, și anume episodul tragic al infracțiunii culpabile al cărei erou și în același timp victimă a fost Acteon.

Scena e descrisă în Cartea a III-a a *Metamorfozelor* lui Ovidiu:

[...] O peșteră ascunsă-n desișul
Văii, de mână de om nu-i făcută, dar pare făcută.
Firea cu a ei iscusință, în tuf ușor și în ponce
Vie, săpase o boltă tocmai pe locul acela.



4. Tițian, *Diana și Acteon*, 1556-1559, ulei pe pânză, 184,5 × 202,2 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh

Și dinspre dreapta șoptește-un izvor străveziu care umple
Albie larg revărsată, cu maluri de iarbă-nverzite,
Unde avea obicei să-și stropească cu limpede rouă
Zâna pădurilor, trupul ei feciorelnic, trudită
De vânătoare fiind. Ajungând aici, purtătoarei
Armelor ei îi dă arcul destins și tolba și lancea,
Alta din nimfe primește pe brațe haina descinsă,
Altele două-i desfac legătura sandalelor, alta,
Fata Ismenului, Crocale, mult mai dibace ca ele,
Părul lăsat ca al ei, peste umeri, în conci i-l adună.
Rhanis, Nephele, Hyale, Phiale și Psecas iau apă
Din a izvorului undă și-o varsă din urnele pline.
Când pe Titania apa o toarnă, cum este-obiceiul,
Iată nepotul lui Cadmus, din muncă-ncetând, rătăcește

Pași fără țintă prin crângul necunoscut și ajunge-n
Sfânta pădure, căci pașii Soarta-i ducea chiar acolo.
Cum a pătruns în peștera înrourată de unde,
Nimfele, goale, văzând un bărbat, începură pe dată
Pieptul să-și bată și-ntreaga pădure s-o umple de repezi
Țipete, și-nconjurând pe Diana, cu mâna, cu trupul
Ele o-acopăr. Zeița fiind decât ele mai-naltă,
Le depășește pe toate cu-n cap. Și așa precum norii
Se înroșesc când a soarelui rază în față-i lovește,
Cum Aurora se împurpurează, tot astfel Diana
Se-mbujoră când văzu că fără veșmânt e văzută.
Chiar dacă împresurată era de mulțimea de soațe,
Totuși stătu aplecată-ntr-o parte și fața-și-ntoarse;
Ar fi voit la-ndemână să-și aibă săgețile; însă,
Cum nu avea decât apă-o zvârli pe-a bărbatului față;
Părul stropindu-i cu apă răzbunătoare îi spuse
Vorbele-acestea, ce îi prevesteau viitoarea pieire:
„Du-te și spune acum, dacă poți, că fără veșminte
Tu m-ai văzut.“ Dar mai mult nu-l amenință și pe stropitul
Cap pune coarne de cerb cu lungă viață, iar gâtul
Lung i-l întinde și vârful urechilor lui îl ascute,
Mâini și brațe zeița îi schimbă în zvelte picioare
Și-i învelește trupul întreg într-o piele bălțată [...].[18]

Am citat acest lung pasaj nu atât pentru a arăta fidelitatea lui Tițian față de textul ovidian, cât pentru a evidenția distanța pe care o ia față de sursa sa.[19] În corespondența pe care o întreține cu patronul său regal, pictorul, conștient de prerogativele sale, insistă asupra valorii contribuției sale, vorbind despre tablourile acestui ciclu mitologic ca despre tot atâtea „poeme“ (*poesie*).[20]

Departe de a fi o transcriere, „poemul“ lui Tițian care îi pune în scenă pe Diana și Acteon se prezintă ca un comentariu. Numeroase detalii menționate în text sunt absente, în schimb își fac apariția altele. Nimfele sunt anonime, dar expuse de pictor într-un veritabil catalog al nudității. Ne-am

putea deda unui exercițiu – mai degrabă futil, fără îndoială – căutând în tablou cele șase frumoase prietene ale Dianei, în încercarea – vană și ea – de a stabili care dintre ele e Crocale și care Nephele, Hyale, Rhanis, Psecas sau Phiale. Ce e sigur – și devine astfel extrem de semnificativ – este că însoțitoarea aflată în imediata proximitate a zeiței, dar ultima în ordinea reprezentării, în extrema dreaptă a tabloului, are puține șanse să fie identificată. Ea iese, într-adevăr, din ordinea clasică a textului ovidian... căci e neagră. Această figură e o pură invenție tițianescă, făcând dovada unei mari îndrăzneli prin introducerea Celuilalt într-un scenariu vizual de inspirație clasică.

În raport cu cel al lui Ovidiu, „poemul" lui Tițian întărește considerabil intriga vizuală, utilizând o dată în plus structura narativă a tabloului. Astfel, actul final, acțiunea magică care avea la Ovidiu drept efect metamorfozarea *voyeur*-ului imprudent, nu își are locul la artist. Lipsită de armele ei obișnuite (tolba sa atârnă mai încolo, agățată de o creangă), Diana se protejează de Acteon nu stropindu-l cu apa nefastă, cum clama textul ovidian, ci acoperindu-se cu un văl, în timp ce îl străpunge cu privirea sa fatală. În acest fel, punerea în scenă a lui Tițian se organizează între efracția optică a lui Acteon și *malocchio* asasin al zeiței, și tabloul se prezintă în mod maiestuos ca un discurs eminamente vizual.

Odată ce a pătruns, din nebăgare de seamă, în ascunzișul nimfelor, microcosmos al alterității la feminin, vânătorul nu-și poate ascunde uimirea. Arcul său cade la pământ, brațele i se ridică într-un gest de stupoare amestecat cu spaimă, pașii i se opresc la malul unui pârâu pe care nu-l va mai trece niciodată. Doar privirea sa traversează domeniul interzis. Nici draperia roșie pe care una dintre nimfe încearcă în van s-o interpună efracției (acest detaliu în înalt grad pictural lipsește – mai e oare nevoie s-o spunem? – la Ovidiu, dar este esențial la Tițian), nici abundența nudurilor care se

intercalează între vânător și zeiță nu sunt suficiente pentru a frâna pulsiunea scopică. Ținta privirii intruse e corpul nud al Dianei, corp protejat în van și iluzoriu, în realitate abil expus pictural. În *ex-punerea* acestui corp strălucitor, ultimul personaj al intrigii vizuale, femeia neagră, e un actor esențial. Ea e acolo, s-ar părea, pentru a acoperi. În realitate, ea dezvăluie. În loc să oculteze, ea face vizibil. Contrastul cu negrul intens al servitoarei sale este cel care face corpul Dianei să „sară în ochi", ca să spunem așa.

*
* *

Chiar în epoca în care Tițian se pregătea să realizeze acest tablou, umaniștii venețieni puneau la punct un discurs teoretic care ne permite astăzi să circumscriem mai exact originalitatea demersului pictural al marelui maestru.

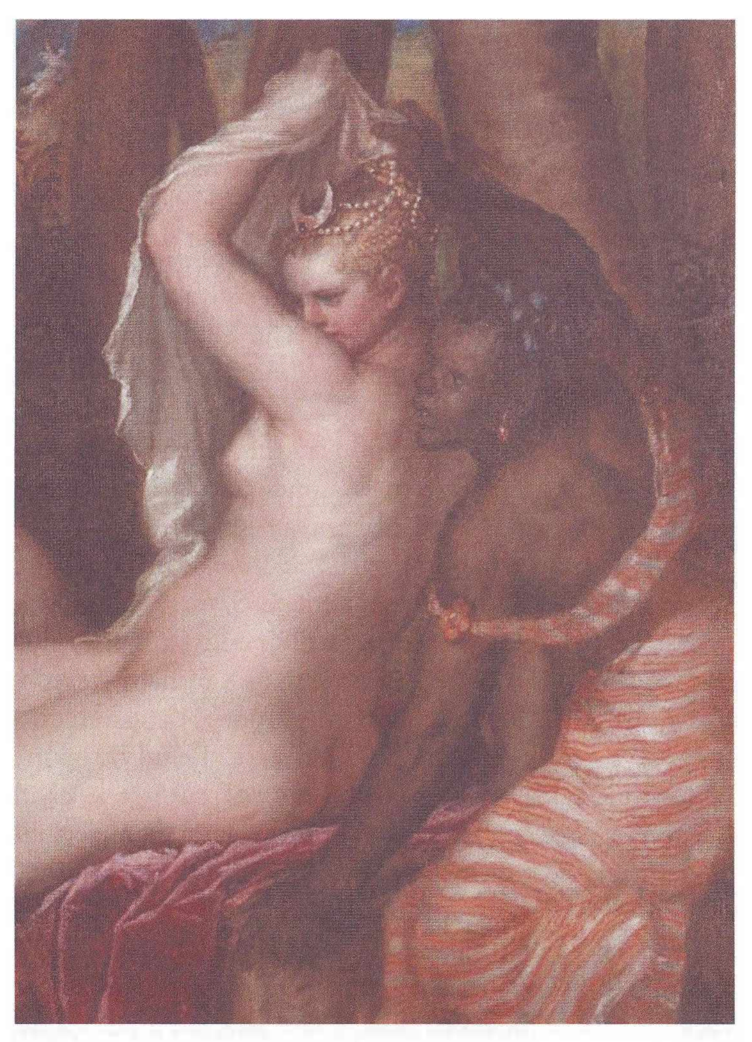
> Cea mai însemnată parte a coloritului este lupta dintre lumină și umbră, în care există o cale de mijloc pentru a îmbina cele două contrarii, dând astfel rotunjime figurilor și făcându-le să pară, după cerință, mai apropiate sau mai depărtate, iar pictorul trebuie să ia seama cum le așază ca să nu se iște nepotriviri. Pentru asta se cere de asemenea o bună cunoaștere a perspectivei, spre a putea micșora lucrurile care fug, fiind închipuite în depărtare. Dar ochiul trebuie să vegheze necontenit asupra tonurilor, mai cu seamă ale carnației, și asupra moliciunii; căci mulți fac unele figuri care prin duritate și colorit par de porfir, iar umbrele sunt prea întunecate, ajungând adesea până la negru curat; [...] Adevărul e că aceste culori trebuie să fie variate și să țină seama de sex, de vârstă și de starea personajelor. De sex, deoarece îndeobște carnația femeii are alt colorit decât aceea a bărbatului; de vârstă, pentru că într-un fel arată la tineri și în alt fel la bătrâni; de stare, pentru că unui țăran nu i se potrivesc aceleași culori ca unui gentilom. [...] Culorile trebuie îmbinate prin tonuri care să le unească într-un singur tot, astfel încât să pară firești și să nu lase nici o urmă supărătoare pentru ochi, așa cum sunt liniile

conturarilor, de care pictorul trebuie să se ferească pentru că în natură nu se întâlnesc, sau, cum spuneam, negreala umbrelor prea aspre și tăioase. Lumina și umbra folosite cu chibzuială și măiestrie dau rotunjime figurilor și totodată relieful dorit [...]. Deci cine e priceput în această privință stăpânește una din laturile cele mai însemnate. Așadar, lucrul cel mai greu în colorit este imitarea carnației, care constă în varietatea tonurilor și moliciune.[21]

Parcurgând aceste rânduri, devenim conștienți de modul în care literatura artistică a aservit arta lui Tițian unui discurs vizând stabilirea unui canon pictural. Redarea carnațiilor se obține, conform teoriei, prin mijloace cromatice și prin utilizarea clarobscurului, în speță prin contrast (*contendimento*) și amestec (*mescolanza*). Extremele, spune textul, sunt cu toate acestea de evitat, și în particular „prea negrul" (*il puro negro*) și umbrele întunecate (*la negrezza dell'ombre*). Cât despre varietate (*varietà*), ea e nu doar admisă, ci, mai mult, dorită.

Să acordăm totuși atenție termenilor exacți ai discursului, care pune în evidență trei diferențe și, prin urmare, trei contraste posibile în reprezentarea corpurilor și carnației: diferența de sex, cea de vârstă și cea de stare. Textul nu spune nici un cuvânt despre un posibil *contendimento* rezultând din ceea ce era desemnat în epocă prin expresia „complexiuni climaterice"[22] și trece complet sub tăcere carnația neagră, enunțând în același timp imperativul ca *puro negro* să fie evitat. Dar Tițian nu pare să se lase impresionat de rezerve de acest fel. Mai mult, depășind propriul său canon, el înscrie corpul negru în universul clasic și face asta, am putea spune, „cu judecată și măiestrie" (*con giudizio ed arte*).

Servitoarea plasată de Tițian în punctul final al narațiunii sale picturale este un adevărat „dublu" al Dianei, dar un „dublu neasemănător"[23] (fig. 5). Pielea ei închisă, părul creț, nasul borcănat contrastează cu carnația strălucitoare, pletele aurii și profilul grec al zeiței. Ea e cea mai „îmbrăcată" dintre



5. Tițian, *Diana și Acteon*, detaliu

toate femeile, care, în panica provocată de privirea intrusă, își exhibă fără voie atracțiile. Țesătura vărgată care acoperă parțial acest corp negru îi subliniază o dată în plus alteritatea.[24] În fervoarea unui gest inutil protector, acest acoperământ alunecă, dezvăluind un umăr a cărui evidențiere întărește

6. Peter Paul Rubens, *Venus la oglindă*, către 1613, ulei pe lemn, 124 × 98 cm, colecție particulară

efectul unui *contendimento* abil orchestrat între negru și alb. Multiple simetrii sunt aici la lucru: pânza alunecând închide într-un echilibru instabil și cu toate acestea frapant întreaga dramaturgie a voalărilor/dezvăluirilor inaugurată de enorma draperie roșie, abil manipulată de o nimfă în deschiderea scenariului tițianesc, dar semnalând neprevăzutul și surpriza

suscită în același timp o consonanță cu mica seceră a lunii care împodobește fruntea Dianei, în contrapunct, la celălalt capăt al compoziției, cu arcul căzut la picioarele lui Acteon.

Ar fi interesant să cunoaștem reacția spectatorului din epocă, și în particular pe cea a lui Filip II, la itinerarul vizual propus de Tițian, dar sursele sunt, din păcate, avare. Se știe că marile doamne ale epocii începuseră să aprecieze serviciile servitoarelor negre și se știe de asemenea că tabloul cu Diana și Acteon a fost atârnat, ca alte „poeme“ trimise de Tițian la Madrid, în spațiile private ale *camerino*-ului regal. Se poate deduce de aici că influența exercitată asupra pictorilor care au avut privilegiul să-l contemple a fost considerabilă, așa cum o demonstrează mai multe opere ulterioare.

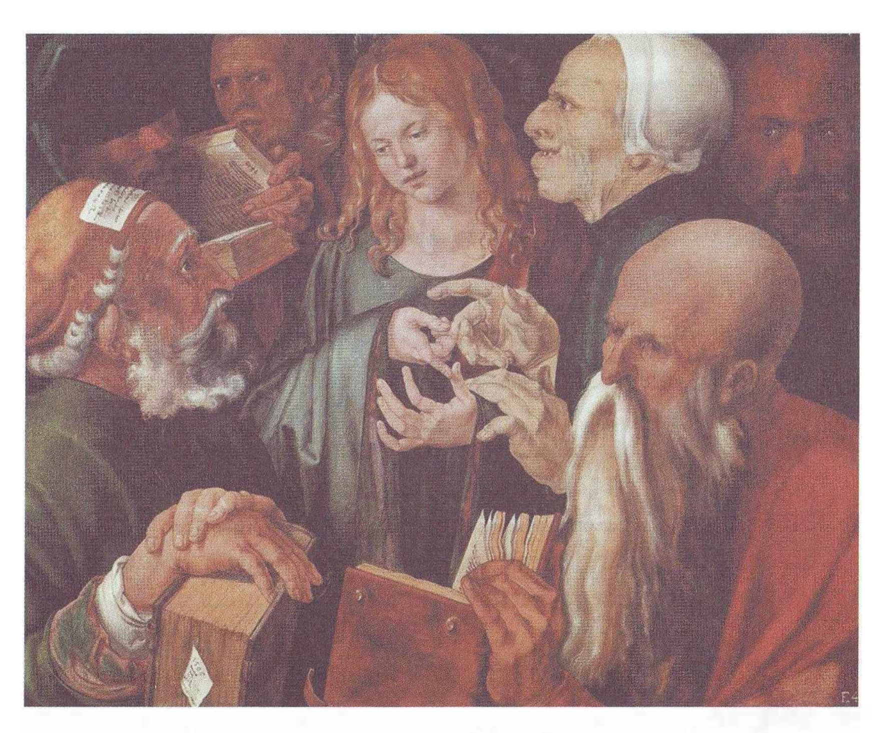
Prima reacție semnificativă este cea a lui Rubens (fig. 6); abordând tema venețiană a Venerei la oglindă, acesta întreprinde o cercetare a contrastelor similară celei pe care am văzut-o la lucru în „poezia“ destinată lui Filip II. A sa Venus văzută din spate, în prim-plan, e inspirată de o idee a lui Tițian, dar ea corespunde unui alt ideal de frumusețe feminină și unei alte concepții a carnației. Corpul ei generos e încadrat de mai multe chipuri: unul este cel al zeiței însești, dedublat cu ajutorul unei oglinzi ținute de un Cupidon înaripat, un altul e cel al unei servitoare negre, care apare în colțul superior al tabloului, în dreapta. Prin privirea ei speculară Venus ne fixează, atrăgând propria noastră privire în tablou. Chipul servitoarei, văzut din profil, produce un contrast, reluat și accentuat de brațul ei negru pe care se încolăcesc, atrăgându-ne atenția, pletele blonde ale stăpânei. *Contendimento* se inspiră, fără îndoială, din opoziția, activă în *Diana și Acteon* (fig. 4), între negru și alb sau între clar și obscur, dar merge mai departe: pășind dincolo de o simplă concesie acordată emergenței marginale a alterității, el instaurează o veritabilă reflecție încrucișată asupra raportului între Celălalt

și Același. Cu siguranță, Caravaggio a trecut pe-acolo (fig. 1). Rămâne de determinat în ce măsură a perceput Rubens semnalul emis de pictorul italian, dar e dificil să ne îndoim de faptul că a sa *Venus la oglindă* se proclamă în mod aproape ostentativ o reflecție asupra înscrierii Celuilalt în spațiul locuit de Același, un spațiu al cărui unic stăpân rămâne, pentru moment, Același.

INTRUZIUNEA IDENTITARĂ

Ajunși în acest punct, ne-am putea interoga cu privire la modalitățile la care recurge imaginarul occidental în momentul în care se pregătește să se confrunte cu situația inversă: intruziunea identitară în spațiul Celuilalt. Între numeroasele exemple care ne permit să explorăm ansamblul dilemelor ce sunt aici în joc, pictura lui Albrecht Dürer reprezentându-l pe Isus între doctori poate furniza o primă clarificare (fig. 7).

Îl vedem aici pe Isus adolescent gata să se confrunte cu păzitorii tradiției ebraice și luând în posesie spațiul simbolic al Templului. Nu e prima oară când iconografia creștină sau Dürer însuși abordează această temă, cum nu e prima oară când arta occidentală purcede la o reflecție asupra raportului dintre Vechea și Noua Lege prin mijlocirea unei figurații construite pe antiteze. Întorcând spatele experiențelor anterioare, Dürer alege să privilegieze aici o narațiune în plan apropiat[25], al cărei rezultat este că prezența tânărului Isus printre bătrâni capătă caracterul unei intruziuni dramatice. Artistul însuși, care a pictat acest tablou în timpul unei șederi la Veneția, declară într-o scrisoare către un prieten german, datată 23 septembrie 1506, că a făcut „un tablou cum n-a mai făcut niciodată“[26]. În ce constă această noutate? Întâi, așa cum au arătat mai multe studii importante[27], narațiunea



7. Albrecht Dürer, *Isus între doctori*, 1506, ulei pe lemn, 64,3 × 80,3 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

evanghelică este drastic epurată, în numele unei puneri în scenă eminamente picturale. Episodul relatat de Luca e cel al dispariției lui Isus, în timpul sărbătorii de Paște, la Ierusalim, urmată de descoperirea lui tardivă la Templu:

> Iar la trei zile L-au aflat [Maria și Iosif] în Templu, șezând în mijlocul învățătorilor, ascultându-i și întrebându-i. Și toți care Îl auzeau se minunau de priceperea și de răspunsurile Lui. Și, văzându-L, rămaseră uimiți, iar mama Lui a zis către El: Fiule, de ce ne-ai făcut nouă așa? Iată, tatăl Tău și eu Te-am căutat îngrijorați. Și El a zis către ei: De ce era să Mă căutați? Oare nu știați că în cele ale Tatălui Meu trebuie să fiu? Dar ei n-au înțeles cuvântul pe care l-a spus lor (Luca 2, 46–50)[28].

Nici Maria, nici Iosif, spune Evanghelia, n-au înțeles că în Templu Isus nu era în realitate un intrus, căci el se afla, ca să spunem așa, „la el acasă". Prin prezența și cuvintele sale, el își proclamă identitatea și inversează raportul de intruziune. Dintr-odată, păzitorii Templului sunt cei care devin Ceilalți.

Dürer îl plasează, așadar, pe al său Isus tânăr și apolinic în centrul compoziției și îi relegă pe „doctori" la periferie. Fiul Domnului e calm, concentrat, senin. Doctorii sunt tulburați, derutați. Unii protestează, alții se îndoiesc. Isus e văzut frontal, cu capul ușor înclinat. Doctorii sunt reprezentați în posturi variate, în majoritatea cazurilor din trei sferturi sau din profil. „Frontalitatea cristică" pecetluiește identitatea, „profilul iudaic" – alteritatea.[29] Dar să privim lucrurile îndeaproape: unul dintre doctorii Legii Vechi și-a închis cartea și își îndreaptă întreaga atenție către Isus, care își comunică mesajul prin câteva gesturi clare și stăpânite. E un cap frumos de înțelept iudeu, un înțelept sensibil la noutatea adusă de acest tânăr, asupra căruia persistă încă îndoiala că ar fi Mesia. Un alt doctor rezistă. Cu gestica sa confuză, bâlbâită, împleticită, cu gura întredeschisă, el încearcă să tulbure argumentația lui Isus.

Pentru a realiza pe panou programul acestei confruntări, care nu e, până la urmă, decât punerea în scenă a emergenței unei noi identități pe ruinele unei vechi neasemănări, Dürer se inspiră dintr-un repertoriu de soluții pe care le împrumută în principal de la colegii săi italieni, dar pe care le ajustează propriei sale maniere și propriilor sale interese. Specialiștii au atras de multă vreme atenția asupra posibilei anteriorități a unui model leonardesc pierdut, dar în absența lui replicile de școală, ca și scrierile și desenele marelui maestru italian ne pot ajuta să înțelegem demersul artistului german. Iată deci, spre ilustrare, pasajul care figurează în *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci sub titlul „Cum să-l înfățișezi pe acela care vorbește în mijlocul mai multor oameni":

Ca să-l înfățișezi pe cel care vorbește în mijlocul mai multor oameni trebuie să iei seama despre ce fel de lucru vorbește el și să-i potrivești gesturile cu rostul cuvântării. Dacă rostul este să convingă, gesturile trebuie să corespundă acestui scop. Dacă rostul este de a explica mai multe lucruri, cel care vorbește să-și prindă un deget de la mâna stângă cu două ale mâinii drepte, iar pe cele mici să le țină strânse; obrazul să fie întors către popor; gura să-i fie întru câtva deschisă; să pară că vorbește. De-ar fi așezat, să pară c-ar vrea să se ridice și să țină capul ridicat; iar, de-l faci să stea în picioare, să se aplece puțin cu capul și cu pieptul către popor. Mulțimea o vei înfățișa tăcută, cu privirea ațintită către vorbitor și cu admirație în gesturi. Să arăți pe vreun bătrân cu gura strânsă de mirare a celor auzite, cu colțurile gurii trase în jos, făcând multe cute în obraji, cu sprâncenele aproape să se unească, adunându-i multe cute pe frunte.[30]

Schițele pregătitoare ale lui Dürer stau mărturie pentru atenția pe care o acorda retoricii gestuale. Dispunem de un magnific studiu al mâinilor „vorbitoare" ale lui Isus. Cât despre cele ale bătrânilor, ele pot fi văzute în mai multe desene, ca și în pictura finală, sprijinite sau cramponându-se de carte, adică de cuvântul revolut al Vechii Legi. Nu se cunoaște un desen reprezentând gesturile „bâlbâite" ale oponentului principal, figura-cheie a contrastului cu „Logosul încarnat". Inspirația leonardescă (fig. 8) e aici încă o dată plauzibilă, dar ea solicită o precizare.

„Capul grotesc" e unul dintre procedeele cele mai potrivite pentru a figura „Neasemănătorul", și Leonardo n-a ezitat să recurgă la el.[31] El este de asemenea cel care s-a străduit să redea de o manieră clară contrastul care, dincolo de *contendimenti* determinate de sex, vârstă și stare, se află în inima însăși a sistemului estetic clasic: opoziția între frumusețe și urâțenie. Reprezentarea acestei opoziții în sânul însuși al operei are drept efect, spune el, să pună în valoare fiecare din acești termeni, și asta în mod reciproc.[32]

8. Leonardo da Vinci, *Bărbat înșelat de țigani*, către 1493, peniță și tuș, 26 × 20,5 cm, Royal Library, Windsor

Când Dürer reia acest principiu în al său *Isus între doctori*, el face asta pentru a-l proclama pe Același prototipul frumuseții și totodată pentru a-l turna pe Celălalt în tiparul urâțeniei. În anii care urmează acestei prime experiențe, Dürer avea să se lase tentat în mod manifest de o reflecție de ordin teoretic, pentru a produce un tratat (care nu va fi publicat decât după

9. Albrecht Dürer, *Zece chipuri în profil și studiu de chip*, n. d., peniță și tuș, 130 × 131 cm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin

moartea sa) despre canoanele corpului și chipului uman. Un desen păstrat la Cabinetul de desene al Galeriei Naționale din Berlin conține demonstrația cea mai elocventă a felului în care artistul german concepea legătura între armonie și dizarmonie facială (fig. 9). În prim-plan, foarte palid, se întrezărește profilul ideal al bărbatului occidental, paradigmă la care se raportează toate celelalte capete reprezentate pe filă. Asistăm la o veritabilă expoziție de „diferențe", în care ochiul spectatorului e condus, ca să spunem așa, de la nas la nas și de la bărbie la bărbie până la ultimul cap al seriei, în care recunoaștem fără efort un negru african. O identificare care se bizuie nu pe culoarea pielii (pe care desenul nu poate sau nu vrea s-o reprezinte), ci pe conturul stereotip al profilului său.

Acest gen de planșă, care pune în scenă o ierarhie estetică iluzorie, va cunoaște o amplă răspândire în cadrul a ceea ce

avea să fie cunoscut mai târziu ca „studii de fiziognomonie rasială“, la care voi mai avea ocazia să revin.[33] Desenul lui Dürer prezintă un concentrat de fantasme, căci atât capul figurat în prim-plan, cât și cel al negrului african sunt construite pornind de la idei preconcepute. În plus, africanul se distinge printr-un detaliu curios: plasat chiar la marginea filei, el își întoarce privirea spre prim-plan, ca și cum ar dori să-l interpeleze pe spectator, sugerându-i un parcurs invers celui pe care acesta tocmai l-a urmat.[34]

E aproape imposibil de știut dacă avem de-a face cu un simplu derapaj al peniței, și în consecință să ne pronunțăm cu privire la ponderea acestui detaliu. Trebuie totuși să ne amintim că unul dintre *topoi* picturii renascentiste era faimoasa figură a „comentatorului“ sau „admonestatorului“ descrisă de Leon Battista Alberti în tratatul *Despre pictură*, publicat în 1435:

> Îmi place ca într-o istorie să fie cineva care să ne avertizeze și instruiască privind ceea ce se întâmplă, să ne invite printr-un gest al mâinii să privim sau să interzică apropierea printr-un chip încruntat și o privire fioroasă, să indice o primejdie ori ceva demn de admirație sau să te invite să râzi ori să plângi împreună cu personajele sale; astfel încât tot ce fac personajele pictate între ele și cu privitorul să contribuie la desăvârșirea istoriei și a învățămintelor ei.[35]

Dar despre ce „istorie“ e vorba în cazul acestui desen? Cum știm, este o filă cu desene destinate instruirii, nu de o narațiune picturală, ca cea avută în vedere de Alberti în scrierea sa. Acordând atenție acestui simplu detaliu nu riscăm oare să supunem desenul unei suprainterpretări periculoase? Impresia că e vorba, dimpotrivă, despre o idee la care Dürer a meditat, fără să ajungă la o formulare „clară și distinctă“, e întărită de apariția în *Isus între doctori*, operă crucială consacrată raportului dintre identitate și alteritate, a figurii „comentatorului“, ale cărei trăsături sunt cele ale unui negru (fig. 7). De

această dată, opera e cu adevărat o „istorie“, chiar dacă ea e comprimată la maximum, iar bărbatul cu ten smead care ne privește din planul îndepărtat al imaginii îndeplinește în ea, fără nici o îndoială, rolul de *admonitore*, chiar dacă funcția sa în trama narativă, dată fiind extrema ei condensare, rămâne întru câtva imprecisă. Este evident că nu e vorba de unul dintre doctorii Templului, ci de o figură al cărei rol teoretic e contactul cu spectatorul. Singurul lucru care se poate afirma cu certitudine în legătură cu ea este că, într-o istorie figurativă ilustrând dialogul Aceluiași cu Ceilalți, „diferența“ sa semnalează modul în care alteritatea avea să apară: nu binară, ci plurală. Ea atrage atenția asupra uneia dintre trăsăturile fundamentale ale construcției imaginii Diferitului, și anume faptul că Celălalt – Distinctul, Neasemănătorul, Diversul, Divergentul, Inegalul – e arareori conceput de unul singur, ci cel mai adesea într-un raport care leagă între ele multiple diferențe. Nu ne vom mira, așadar – și anticipez o idee recurentă în considerațiile care urmează –, dacă în imaginarul occidental evrei, negri, țigani sau musulmani sunt obiectul unui amestec, al unei contaminări complexe și continue. Nu ne vom mira, altfel spus, să fim confruntați, de cele mai multe ori, nu cu o alteritate univocă, ci cu o alteritate „interconectată“.

ALTERITATEA INTERCONECTATĂ

Dürer a pictat acest tablou-experiment la Veneția în 1506 și, dacă e să credem inscripția care figurează pe un *cartellino*, în doar cinci zile.[36] Dată fiind noutatea sa, dar și îndoielile pe care le suscită, el e considerat de unii istorici de artă un eșec sau o „simplă curiozitate“[37]. Și totuși, deși această operă rămâne fără posteritate, ea ocupă un loc important în reflecția cu privire la reprezentarea diferențelor.

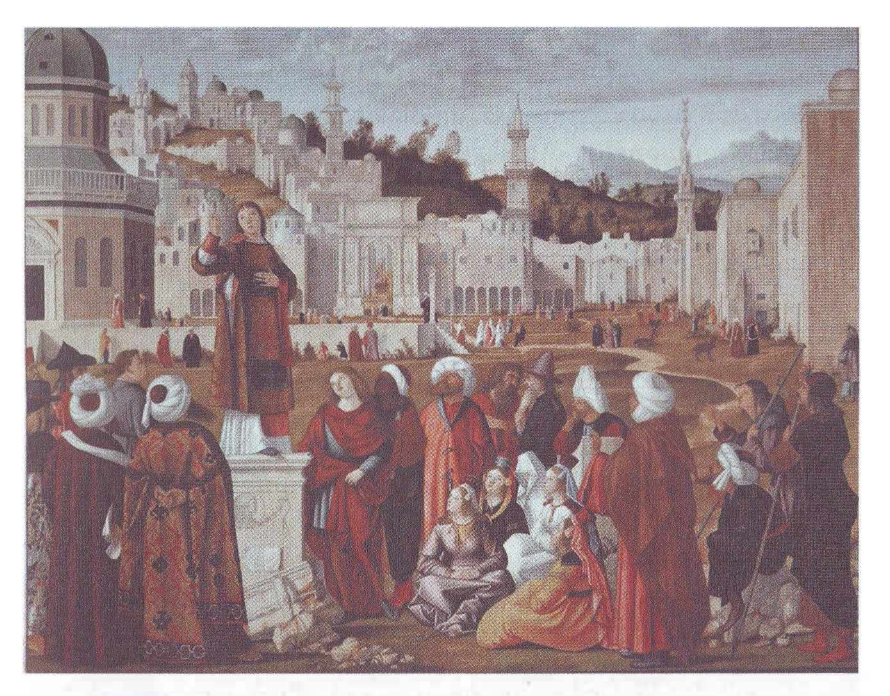
10. Vittore Carpaccio, *Disputa Sfântului Ștefan*, 1514, ulei pe pânză, 147 × 172 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

În acest sens, Veneția oferă reflecției un teren deosebit de propice, dată fiind deschiderea ei către spațiul „intermediar" care este Mediterana, precum și pentru că artiștii din lagună n-au încetat să abordeze, și asta în forme foarte diverse, tema confruntării interculturale sau interconfesionale. Astfel, Vittore Carpaccio a pictat în 1513 pentru Scuola di San Stefano un ciclu de pânze de format mare ilustrând episoadele majore ale vieții protomartirului Ștefan. Ținând cont de proximitatea temelor – Ștefan era „primul imitator al lui Cristos" –, nu ne vom mira să regăsim aici elementele de retorică figurativă utilizate deja de Dürer, fără ca acest lucru să implice o influență sau un contact direct. Carpaccio a ales să desfășoare narațiunea sa pe o suprafață vastă, într-un spațiu construit în acord cu regulile perspectivei. În *Disputa* (fig. 10),

confruntarea lui Ștefan cu membrii comunității iudaice are loc într-o *loggia* italiană, pe fondul unui Ierusalim imaginar. Faptele Apostolilor și *Legenda aurea* precizează că au luat parte la dezbatere, în afară de membrii „sinagogii libertinilor", „cirenieni din orașul Cirene, alexandrini și oameni din Cilicia și din Asia"[38] (Fapte 6, 9). Cu toții s-au străduit să-l încurce pe Ștefan, dar la capătul unei lungi discuții au trebuit să se încline în fața înțelepciunii lui.

Carpaccio insistă asupra diversității etnice a protagoniștilor, pe care încearcă, după cum se vede, s-o armonizeze cu gusturile la zi. Spectatorul epocii avea, fără îndoială, dificultăți în a distinge, în grupul celor care se opuneau mesajului cristic transmis de Ștefan, pe cirenieni de alexandrini sau de oamenii din Cilicia. El era invitat mai degrabă să-i regăsească, în mulțimea colorată a „străinilor" adunați sub acest portic lombard, pe „străinii" lui: evrei, otomani, mameluci, bizantini. Toți acești „Ceilalți" actualizați și multipli participă în feluri diferite la dispută: unul dintre ei, care pare să fi găsit adevărul într-o carte deschisă, își manifestă dezacordul, un altul reflectează, un al treilea încurajează sau încuviințează.[39] În afara porticului, Carpaccio a reprezentat un grup de înalți demnitari venețieni. Ei sunt, ca să spunem așa, „galeria intra-diegetică" a controversei. Prezența acestor contemporani traduce voința artistului și a comanditarilor săi de a aduce dialogul și dezbaterea interconfesională în actualitatea unei Veneții pluriculturale, însă fundamental creștine.

Din nou, un detaliu întărește mesajul. E vorba de privirea îndreptată de Ștefan din pictură către spectatorul din fața sa. Artificiul e bine-cunoscut – ca și ponderea teoretică ce îi este acordată –, dar funcția cu care e investit aici e neobișnuită. În *telero* pictat de Carpaccio, tânărul imitator al lui Cristos nu e numai un orator irezistibil, ci el este cel care se adresează direct spectatorului real, declarându-se astfel protagonistul, „admonestatorul" și comentatorul propriei sale istorii.



11. Vittore Carpaccio, *Predica Sfântului Ștefan la Ierusalim*, 1514 (?), ulei pe pânză, 148 × 194 cm, Luvru, Paris

Dacă o comparăm cu experiența düreriană, care plasa „admonestarea“ în privirea Celuilalt, *storia* lui Carpaccio o plasează în privirea Aceluiași.

„Această primă confruntare – ne spune *Legenda aurea* – a avut ca rezultat un triumf.“[40] Dar, după toate aparențele, el n-a fost suficient pentru tânărul predicator. Nevoia sa de audiență, elanul său persuasiv l-au împins către noi izbânzi.

Iată-l acum predicând unui întreg popor (fig. 11).[41] Nu mai e „la catedră“, ca în *Disputa*, ci pe o tribună improvizată cu ajutorul unei statui prăbușite la pământ, unde s-a spart. Astfel le vorbește el vizitatorilor Ierusalimului. Iar aceștia ascultă.

Trebuie subliniat dintru bun început că această pictură, care într-un anumit sens este dublul *Disputei*, se distinge de

ea mai ales în virtutea unui raport particular pe care îl instaurează între „vorbire“ și „ascultare“. Dacă *Disputa* (fig. 10) avea ca temă o controversă, un dialog, *Predica* (fig. 11) ilustrează un monolog. Actul vorbirii se produce de o manieră care ar putea fi calificată drept solipsistă, iar actul ascultării, fundamental aici, se referă la un auditoriu multiplu și divers, dar sudat prin aceeași vrajă, cea suscitată de discursul acestui tânăr charismatic cu „chip angelic“[42]. Actul vorbirii se manifestă prin caracterul său hegemonic, prin intenția lui de a transmite „Celorlalți“, toți în eroare, un adevăr transcendental. Actul ascultării se traduce prin fascinație, primul pas către acceptare. Raportul e insolit: oratorul își livrează discursul cu ochii îndreptați spre cer, fără a-și privi publicul, ca și cum acesta ar fi presupus să se lase convins fără rezistențe de existența lui Dumnezeu unic, către care arată indexul predicatorului și pe care ochii săi dați peste cap par să-l zărească în sălașul său celest, dincolo de turnuri și minarete.

Scena se petrece din nou la Ierusalim. Topografia lui incertă amestecă informații găsite în marile relatări de călătorie sau în opuri ilustrate cu gravuri, dintre care cel mai important a fost *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Bernhard von Breydenbach, publicat pentru prima oară la Mainz în 1486, cu celebrele ilustrații ale lui Erhard Reuwich, și reeditat de câteva ori în deceniile următoare. Alături de evocarea Domului Stâncii și Sfântului Mormânt, se disting ici și colo aluzii la arhitectura venețiană, ceea ce invită din nou interogarea cu privire la contextul spațio-temporal evidențiat prin reprezentare. Cât despre personajele care constituie acest public pestriț, ele nu se îndepărtează prea mult de cele pe care pictorul a putut să le observe cu propriii săi ochi, către 1500, în piețele și pe străduțele Veneției. Plăcerea cu care redă caftane otomane somptuoase e evidentă. Carpaccio acordă de altminteri o mare atenție tipurilor umane și etnice, pe care le înșiră ca într-o mare friză la dreapta tribunei impro-

vizate care-i servește drept piedestal lui Ștefan, devenit o statuie vie. Un adept blond – un fel de „alt Ștefan" din public – e urmat îndeaproape de un tânăr cu pielea neagră, căruia îi succedă un bărbos cu turban. Cei trei formează un prim grup etnic și cultural. Ei sunt la rândul lor urmați de două personaje în plină discuție. Unul din ei este probabil palestinian, celălalt – cu certitudine bizantin.[43] Un mameluc ascultă hipnotizat, cu bărbia sprijinită în palmă. Doi arabi, unul în picioare, altul așezat pe o grămadă de moloz, îi urmează. În fine, un pelerin pe Pământul Sfânt care se sprijină pe bastonul său și un soldat cu lancea îndreptată în jos încheie seria heteroclită a publicului care se înghesuie să-l asculte pe sfânt. Un grup de femei așezate direct pe pământ completează auditoriul.

Să notăm aici că există o ierarhie de „gen" în locul acordat componentei feminine a auditoriului. E vorba în majoritate de evreice, cum o indică vestimentația și coafura lor. Una dintre ele iese totuși în evidență. Cu chipul pe jumătate acoperit, ea e singura care nu-l privește pe orator și care își ascunde chipul în cutele vălului. În pofida tradiției iconografice bine-cunoscute a femeii cu ochii legați, nu sunt sigur că această femeie simbolizează orbirea Sinagogii, cum s-a sugerat uneori.[44] Aș fi înclinat mai degrabă să văd în acest personaj central, dar parcă ocultat, o reprezentare caricaturală a femeii musulmane, așa cum figura ea în gravurile relatărilor de călătorie către Pământul Sfânt și așa cum reapare ea de altfel, în miniatură, în planul secund al pânzei lui Carpaccio. Locul femeii voalate în centrul auditoriului este o figură a rezistenței la ascultare.

Nu ne vom mira atunci dacă în ultimul *telero* din ciclul lui Ștefan, care reprezintă lapidarea sfântului (fig. 12), persecutorii primului imitator al lui Cristos, evreii, capătă aspectul amenințător al noului inamic, „Turcul". Un motiv în plus să ne interogăm din nou cu privire la modul în care funcționează, în contexte istorice diferite, imaginarul alterității.

12. Vittore Carpaccio, *Lapidarea Sfântului Ștefan*, 1520, ulei pe pânză, 149 × 170 cm, Staatsgalerie, Stuttgart

OCHIUL IDENTITAR

Rapida trecere în revistă a acestor câteva exemple nu face decât să confirme cele mai importante concluzii ale antropologiei: alteritatea nu are nimic dintr-o esență, ea e o noțiune relativă și conjuncturală; „nu suntem un Altul/Alții decât pentru privirea cuiva“[45]. Ochiul identitar marchează centrul, alteritatea se plasează la periferie. Între centru și periferie există o relație de putere și tensiuni structurante. Departe de a contesta ideea potrivit căreia este ceva de „reprezentat“ din realitatea Altora, imagologia pe care îmi propun s-o pro-

movez completează demersul pur antropologic, interogând în primul rând regimul vizual în interiorul căruia această operație este efectuată.

Aplecându-mă asupra acestor chestiuni, le-am perceput destul de repede provocările. Ele se leagă de faptul că mă interesează „imagini", adică interpretări figurate, forjate înainte de înflorirea disciplinei numite astăzi „antropologie", eveniment plasat îndeobște în secolul al XVIII-lea[46], prin urmare într-o perioadă cu care se încheie parcursul pe care îl propun. Câmpul meu de cercetare precedă în egală măsură apariția sistemului de gândire „orientalist", care „inventă", potrivit cărții fondatoare a lui Edward Said[47], o realitate factice, din perspectiva imperialistă a unui Occident industrializat. Într-o anumită măsură, demersul meu este inspirat de interogările apărute odată cu studiile postcoloniale. Datorez mult, de asemenea, familiarității pe care am dobândit-o în decursul anilor cu limbajul imaginilor și modul de a le interpreta. Și totuși, toate acestea nu sunt suficiente. Ochii mei s-au deschis și – sau mai ales – pentru că acest travaliu a fost o călătorie, nu una strict științifică, ci umană și existențială. Nu sunt, fără îndoială, nici singurul, nici primul care a trecut prin această experiență. Hugo de Saint-Victor vorbea deja despre ea în secolul al XII-lea și, dacă îmi permit să reiau una dintre celebrele sale aserțiuni, o fac înainte de toate în numele unei aspirații, mai degrabă decât din perspectiva unui parcurs încheiat:

> Este plăpând cel căruia patria îi mai este încă dragă; este deja puternic cel ce are ca patrie întregul pământ, iar desăvârșit este cel pentru care lumea întreagă este un exil.[48]

Român stabilit în Elveția, împrumut acest citat de la Tzvetan Todorov, bulgar trăind la Paris, care l-a găsit la Edward Said, palestinian stabilit în Statele Unite, care l-a găsit, la rândul său, la Erich Auerbach, german exilat în Turcia.[49]

I
Negru și alb

DIVERSITATEA LUMII

Călătorind prin Țările de Jos în 1517, Antonio de Beatis, canonic de Melfi și secretar al cardinalului Ludovic de Aragon, a vizitat pe 30 iulie colecția de pictură a contelui Henric de Nassau de la Bruxelles. În jurnalul în care își consemnează impresiile, el evocă întâi de toate „foarte frumoase picturi" (*bellissime picture*) și „nuduri de o frumoasă statură" (*nudi di bona statura*), înainte de a poposi asupra unor „panouri cu diverse închipuiri" (*tavole de diverse bizzerie*)

> în care sunt reprezentate mări, ceruri, păduri și câmpii cu multe alte lucruri; unii care ies dintr-o scoică, alții care defecă cocori, femei și bărbați, atât albi, cât și negri, în diverse acțiuni și poziții, păsări și animale de tot soiul și exact după natură, lucruri atât de atrăgătoare și fantastice, încât n-ai cum să le descrii celor care nu le-au văzut.[1]

Specialiștii sunt de acord, în marea lor majoritate, că aici este menționat pentru prima oară tripticul *Grădina deliciilor* de Hieronymus Bosch (fig. 13).[2] Citind acest pasaj, se remarcă imediat locul „în afara normei" pe care vizitatorul îl recunoaște acestei opere stranii în raport cu „sistemul său estetic", care coincide, de altfel, cu cel al unei întregi epoci. Decurge de aici că aceste *tavole* sunt dificil de descris, caracteristică

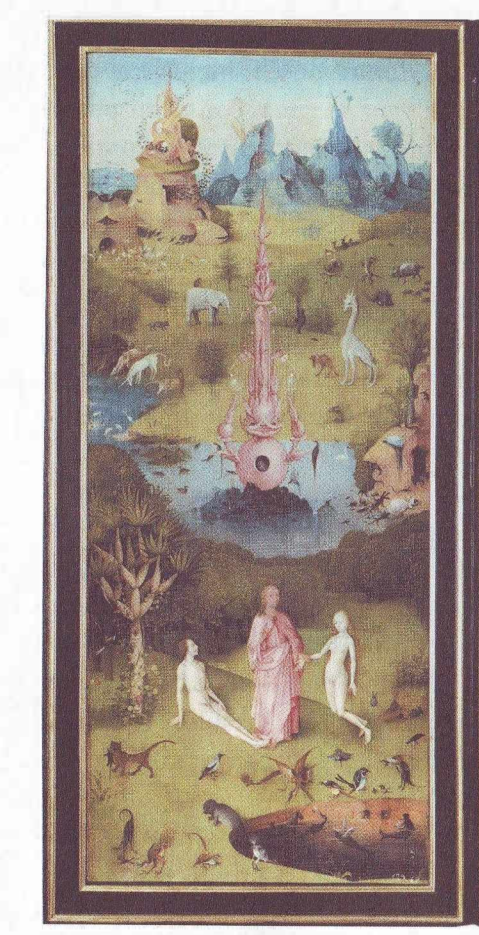
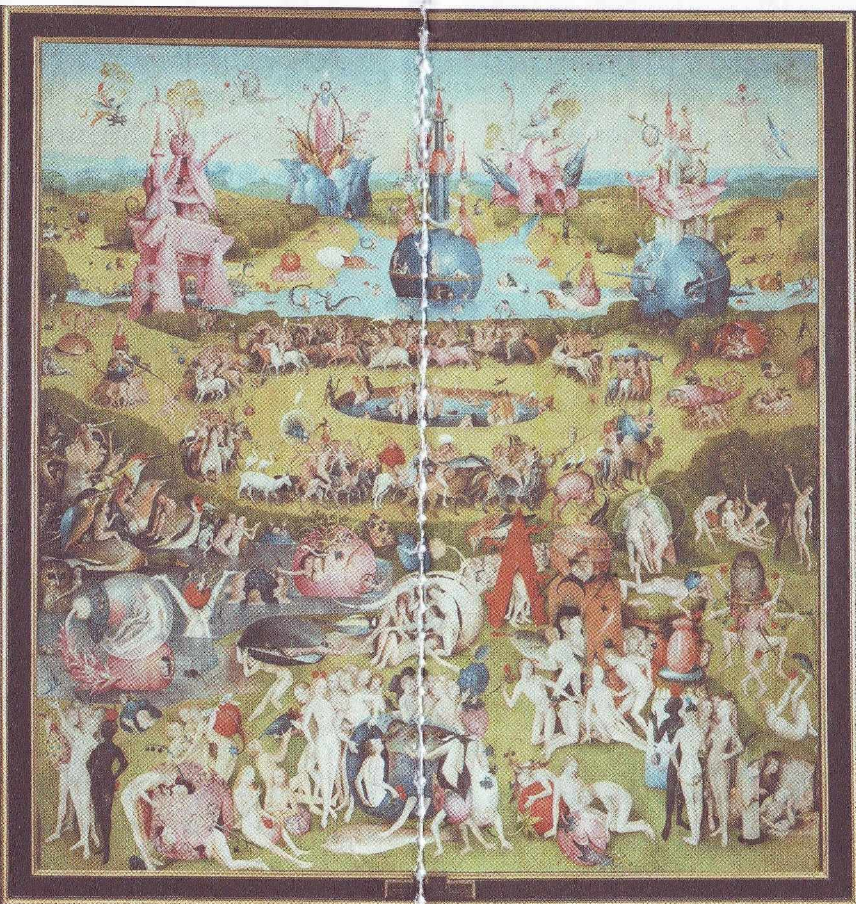
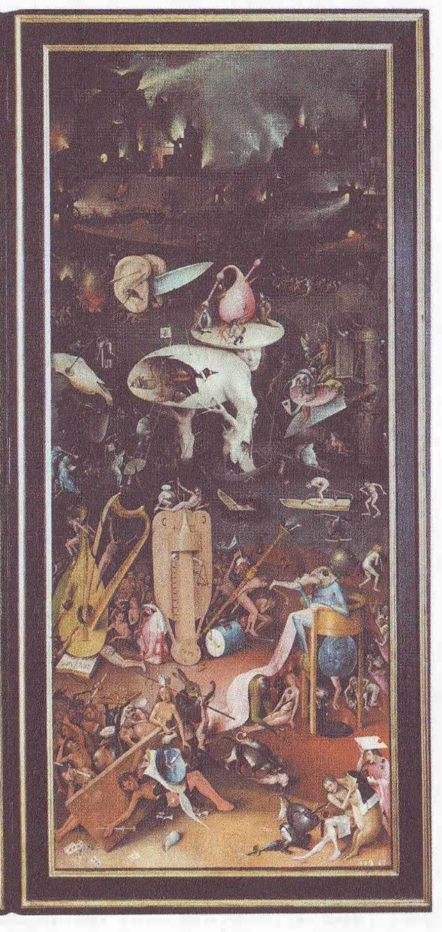
prin care De Beatis conclude scurta sa notă, care avea să devină un *topos* al literaturii despre Bosch, inclusiv al celei mai recente. Astfel, în al său *opus magnum* consacrat primitivilor flamanzi, Erwin Panofsky își mărturisește neputința de a interpreta operele maestrului din 's-Hertogenbosch[3], în timp ce Michel de Certeau califică tripticul aflat astăzi la Prado drept „loc unde să te pierzi“[4], iar Hans Belting, drept „labirint al privirii“[5].

În 1593, când această operă a intrat, ca dar al regelui Filip II, în colecțiile mânăstirii Escorial, inventarul spaniol o descria astfel: „o pictură în ulei pe lemn cu două voleuri laterale reprezentând diversitatea lumii, încifrată [*cifrada*] de Hieronymus Bosch sub forma unui șir de absurdități“[6].

E ciudat cum se regăsește o astfel de pictură într-unul dintre centrele Contrareformei catolice! Iată de ce eruditul frate José de Sigüenza, care a publicat în 1605 istoria mânăstirii, și-a dat toată silința pentru a demonstra că, departe de a fi incoerente, operele lui Bosch conțin o lecție morală, care în cazul *Grădinii deliciilor* (numit în epocă „tabloul frăguței“) consta în insistența asupra caracterului trecător al plăcerilor terestre și asupra vanității lumii.[7]

Dată fiind abundența literaturii despre Bosch, ar fi superfluu să redeschidem aici dezbaterea cu privire la mesajele criptate transmise de acest artist de excepție. Îmi pare oportun, cu toate acestea, să interoghez semnificația a ceea ce a fost caracterizat ca „irumperea negrului nud“[8] în pictura Timpurilor Moderne, ceea ce face din *Grădina deliciilor* o operă inconturnabilă într-un studiu consacrat imaginarului occidental al alterității.

Panoul central prezintă o lume colorată, ca să nu spunem pestriță. De curând s-a emis ipoteza seducătoare potrivit căreia ar fi vorba despre o reprezentare imaginară a paradisului înaintea păcatului originar.[9] În acest Eden naturist, negrii,

13. Hieronymus Bosch, *Grădina deliciilor*, către 1500-1505, ulei pe lemn, triptic deschis, 220 × 389 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

deși non-majoritari, sunt prezenți într-un număr important. Ei se înscriu într-o dinamică negru–alb bine controlată, la care face deja aluzie De Beatis.

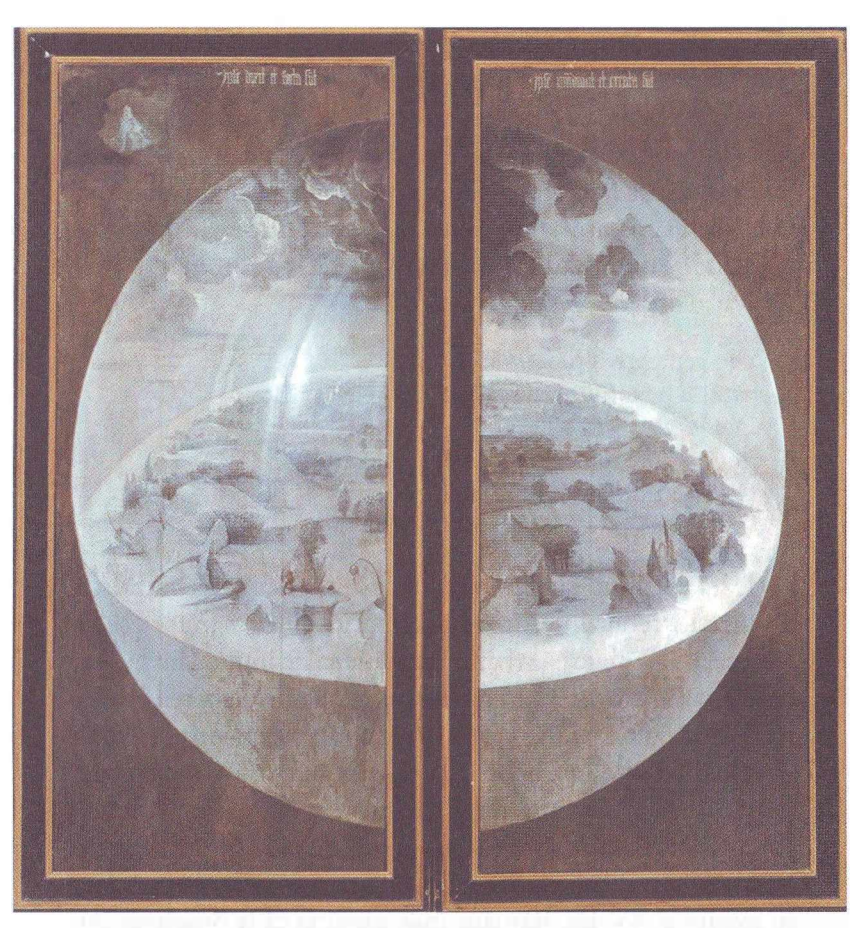
În umbra unei păsări gigantice, un bărbat cu pielea de culoare închisă și o femeie albă călăresc o rață. Plutind pe

heleșteul din preajma unei fântâni, o nacelă e ocupată de un alt cuplu mixt, atât de absorbit de zbenguielile la care se dedă, încât rămâne orb la semnalele disperate ale unui alt personaj, care încearcă în van să li se alăture. În bazinul central, în care amestecul e total, negri și albi se dedau unor exerciții fanteziste, exhibând în același timp o anume răceală, în pofida fructelor roșii cu care sunt împodobiți. În fine, în prim-plan, aparenta dezlănțuire a acțiunilor și posturilor de toate felurile

se înscrie într-o geometrie destul de strictă, savant punctată de prezența unor ființe cu pielea smeadă, în centrul și în extremitățile compoziției. Grupul din stânga se remarcă prin bogata sa retorică gestuală. O femeie neagră al cărei sex dă naștere unei flori are o coacăză roșie pe cap și ascunde o alta în spate. Un al doilea personaj fixează spectatorul cu insistență, iar un al treilea ține un fruct extraordinar, a cărui aparență fantastică desfide orice nomenclatură botanică. În centrul aglomerării, un bărbat alb nud arată cu brațul ridicat ceva ce se află în afara cadrului panoului central. Grupul capătă astfel valoarea de trăsătură de unire cu scena care ocupă voleul stâng, și anume crearea primilor părinți.[10] Eva, abia născută din coasta lui Adam, și acesta din urmă, perplex în fața a ceea ce tocmai s-a produs, sunt amândoi albi. În panoul central creația e diversificată la extrem, dar atât negrii, cât și albii au în mod evident o origine comună. În acest sens, observațiile lui José de Sigüenza, care vedea în această pictură o reprezentare a „varietății lumii", fac dovada unei intuiții profunde și ne invită să reflectăm, de pildă, la locul dialecticii cromatice în cadrul acestui discurs pictural asupra diversității.

Această dialectică dobândește o evidență sporită dacă privim tripticul lui Bosch în totalitatea lui. Închis, tripticul arată o lume în *grisaille*, așa cum se prezenta ea, potrivit unora dintre interpretări, în a treia zi a Creației[11] (fig. 14). Dumnezeu Tatăl, reprezentat într-un medalion în partea superioară stângă, a separat deja lumina de tenebre (ziua întâi), cerul de ape (ziua a doua) și tocmai a creat pământul. Ne aflăm în inima Genezei. Inscripția în latină vizibilă pe cele două voleuri întărește mesajul, care se referă la Creația universului grație Verbului. E vorba de un pasaj din Psalmul 32, 9, unde se spune: „Că El a zis și s-au făcut, El a poruncit și s-au zidit" („*Ipse dixit et facta su[n]t / Ipse ma[n]davit et creata su[n]t*").

Cred că trebuie proiectat acest mesaj asupra tripticului deschis, în care ni se arată această lume deja realizată și abun-



14. Hieronymus Bosch, *Grădina deliciilor*, către 1500-1505, ulei pe lemn, triptic închis, 220 × 194 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

dentă. În contrast cu monocromia începuturilor, ne confruntăm cu un furnicar viu colorat, sclipitor, pestriț. O lume variată. Dihotomia negru–alb e o componentă sau, mai bine, o emblemă a acestei lumi.

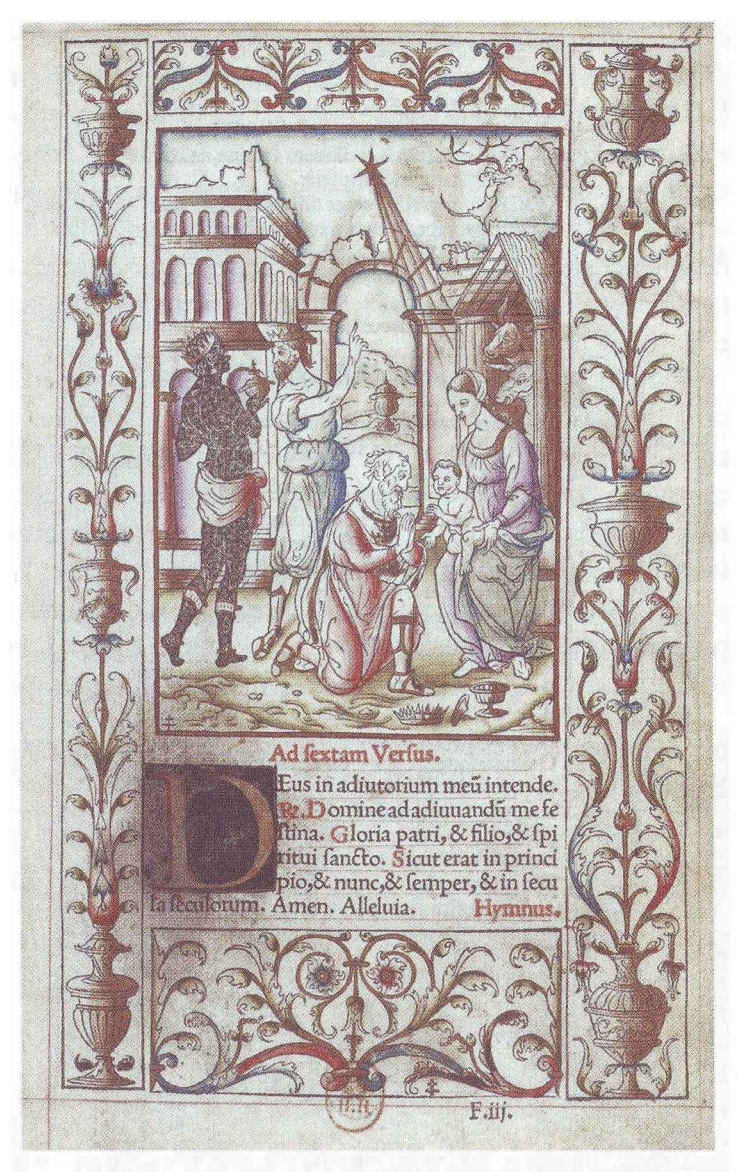
Dacă există într-adevăr un mesaj moral în dispozitivul pictural conceput de Bosch, acesta se întemeiază pe sinergia

dintre cele două stări ale operei, închisă sau deschisă, și, odată deschisă, pe cea dintre panoul central și panourile laterale. E semnificativ că spectatorul găsește, într-un anume sens, indicații de lectură în citatul care prefațează opera, dar mai trebuie să facă efortul de a-l prelungi. Căci, odată tripticul deschis, pasajul din Psalmi nu se întrerupe; dimpotrivă, el include ansamblul imaginarului pictat, ca și cum ar fi pronunțat de o voce *off*:

Din cer a privit Domnul,
văzut-a pe toți fiii oamenilor.
Din locașul său, cel gata,
privit-a spre toți cei ce locuiesc pământul.
Cel ce a zidit îndeosebi inimile lor,
Cel ce pricepe toate lucrurile lor.[12]

Dacă e legitim să presupunem că în tripticul deschis Bosch a vrut să-i reprezinte simbolic „pe toți fiii oamenilor" și pe „toți cei ce locuiesc pământul", trebuie să ne interogăm cu privire la cunoștințele sale efective legate de diversitatea etnică, precum și cu privire la poziția sa în raport cu discursul general despre diferență în vigoare în epoca sa. La prima întrebare e destul de ușor să răspundem, întrucât prezența în Țările de Jos a unor bărbați și femei cu pielea de culoare închisă era lucru curent de când începuse să înflorească comerțul cu sclavi în secolul al XV-lea. Rămâne însă adevărat că la Bosch semnificațiile simbolice prevalează asupra fidelității documentare. Pictorul ar fi putut vedea și chiar observa îndeaproape negrii care soseau pe continent, dar nimic nu lasă să se creadă că s-a simțit interpelat de ei, percepându-i ca indivizi în sensul propriu al cuvântului. În *Grădina deliciilor*, negrii (ca și albii, de altminteri) sunt în majoritate ființe anonime, simple corpuri nude populând un univers al diversității și multiplicității.

În epoca în care Bosch se pregătea să-și picteze opera, nuditatea negrului, corpul său despuiat sau, mai precis, negrul



Ad ſextam Verſus.

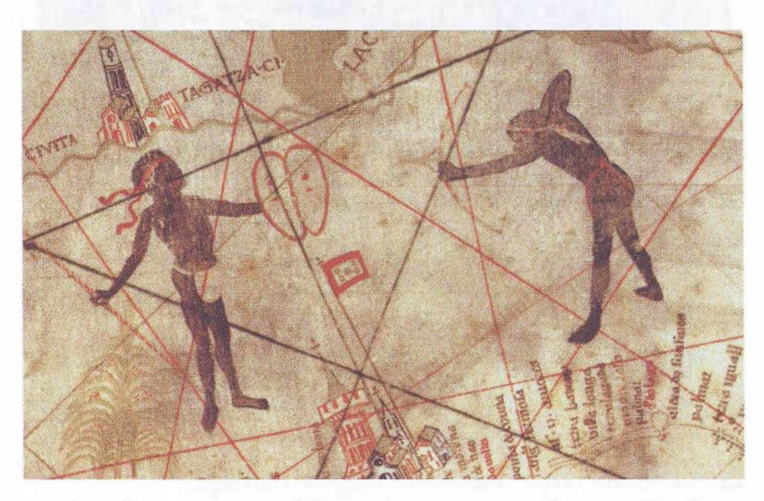
DEus in adiutorium meū intende.
℟. Domine ad adiuuandū me fe
ſtina. Gloria patri, & filio, & ſpi
ritui ſancto. Sicut erat in princi
pio, & nunc, & ſemper, & in ſecu
la ſeculorum. Amen. Alleluia. Hymnus.

F.iij.

15. Ad sextam versus: *Închinarea Magilor*, ilustrație din *Heures à la louange de la Vierge Marie selon l'usage de Rome* de Geoffroy de Tory (Paris, 1525), BNF, Paris

ca ființă esențialmente nudă, obseda imaginarul colectiv occidental. În mod surprinzător, dar semnificativ, iconografia Închinării Magilor, care abia se fixase și care în esență aborda alteritatea neagră sub aspectul unor figuri somptuos înveșmântate ale unei regalități fabuloase și exotice[13], a văzut apărând către 1500 câteva exemple, rare, dar semnificative, de despuiere radicală, sub forma unor reprezentări în care Magul negru avea o simplă coroană și o pânză albă în jurul șoldurilor (fig. 15).

Cam în aceeași epocă, hărțile geografice ale coastei africane încep să fie ornate cu ilustrații evidențiind ceea ce se considera a fi caracteristica principală a locuitorilor acestui continent, și anume nuditatea lor (fig. 16). Relatările de călătorie contribuiau și ele, de ceva vreme, la construcția unui imaginar al alterității africane întemeiat pe starea naturală, căreia i se asimila în mod sistematic păcatul luxurii. Stau mărturie relatările lui Alvise Ca' da Mosto în ale sale *Călătorii în Africa neagră* (1455 și 1456): „Acești oameni sunt aproape



16. *Hartă zisă a lui Cristofor Columb*, hartă geografică a coastei africane (Guineea), detaliu, 1488 (?), BNF, Paris

întotdeauna goi [...]. Femeile lor, fie ele căsătorite sau nubile, sunt goale de la brâu în sus și poartă o pânză de bumbac în jurul taliei, care le ajunge până la jumătatea gambei."

Dacă Alvise Ca' da Mosto multiplică descrierile corporale[14], el este în schimb prea puțin locvace în ce privește trăsăturile fizionomice, căci negrii aveau obiceiul să evite privirile intrușilor.[15] Cu toate acestea, în pasajele care pun în scenă întâlnirea și curiozitatea, notații mergând dincolo de aparențe nu sunt cu totul absente. Aflăm astfel că „femeile de pe aceste meleaguri sunt foarte îngrijite, căci își spală corpul în întregime de patru-cinci ori pe zi, iar bărbații fac la fel"[16] (observație care trebuie probabil pusă în legătură cu o recentă revizuire a ideii preconcepute conform căreia culoarea neagră echivalează cu murdăria), și de asemenea că „sunt ospitalieri și nu vor lăsa să treacă pe la ei un străin fără să-i ofere adăpost sau hrană, și asta fără să ceară nimic în schimb"[17], sau că

> acești oameni nu sunt seniori în sensul că ar fi bogați, ar deține comori sau bani, căci bani n-au deloc și nu bat monedă. Dar, în ce privește ceremonialul sau suita, li se poate da pe drept cuvânt titlul de seniori, căci sunt întotdeauna însoțiți de o mulțime de oameni și sunt temuți și tratați cu reverență de supușii lor, în mult mai mare măsură decât ai noștri.[18]

Reflecția care transpare din aceste rânduri asupra unei maniere diferite de a concepe puterea e însoțită de cea cu privire la raporturile sexuale:

> Acești bărbați și femei negri sunt foarte desfrânați. [...] Una dintre solicitările pe care regele Budomel mi le-a adresat cu cea mai mare insistență a fost dacă nu cumva, noi fiind atât de savanți, cunoșteam un secret pentru a face să-i crească lubricitatea, astfel încât să-și satisfacă și să-și mulțumească numeroasele soții, secret pentru care ar fi gata să mă răsplătească generos.[19]

Călătorul cade el însuşi pradă de altfel, cu destulă uşurinţă, „desfrânării africane“, şi lectura justificărilor lui e edificatoare:

> Înainte de plecarea mea, regele Budomel mi-a dăruit o fată de doisprezece-treisprezece ani, neagră şi frumoasă foc. El mi-a trimis-o pe caravela mea. Ceea ce m-a îndemnat s-o urmez a fost curiozitatea de a vedea şi cunoaşte vreo noutate, nu mai puţin decât dorinţa de a fi plătit cu generozitate.[20]

Oglinda se inversează şi unul dintre marile merite ale relatării lui Ca' da Mosto constă în aceea că ea arată capacitatea călătorului de a surprinde, fie şi fugitiv, momentele în care privirea asupra Celuilalt basculează. Scena emblematică în această privinţă are loc în Senegal, în 1455:

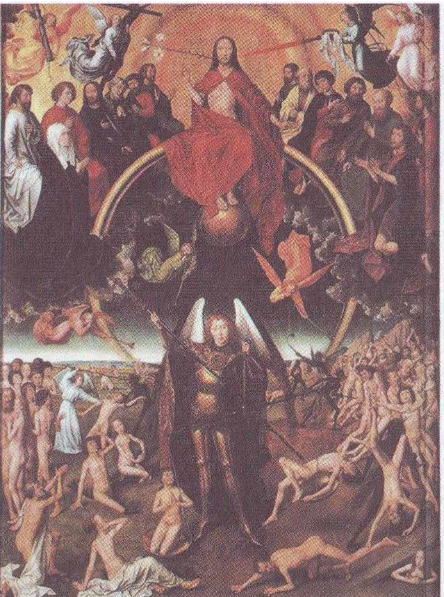
> Negrii, bărbaţi şi femei, veneau în goană să se uite la mine, ca şi cum aş fi fost o minune. Li se părea foarte neobişnuit să vadă un creştin într-un astfel de loc, căci nu văzuseră nici unul vreodată şi se mirau de albeaţa mea nu mai puţin decât de veşmintele mele, care erau conforme cu moda spaniolă: un jupon de damasc negru şi o pelerină de lână cenuşie; aceste obiecte îi surprindeau foarte, căci nu mai văzuseră lână. Unii îmi atingeau mâinile şi braţele, scuipau şi-mi frecau pielea cu salivă ca să vadă dacă albeaţa ei era adevărată sau falsă; când au înţeles că am pielea albă, au fost stupefiaţi.[21]

Privirea Celuilalt asupra Aceluiaşi îl plasează pe acesta din urmă într-o situaţie de alteritate inversată. Pasajul de mai sus demonstrează o dată în plus că prejudecăţile privind „diferenţa“ se construiesc înainte de toate pornind de la anvelopa corporală. În acest sens sunt menţionate culorile veşmintelor Aceluiaşi devenit pentru o clipă un Altul (negru şi cenuşiu), materia necunoscută a acestor veşminte (lâna) şi mai ales pielea sa (albă), obiect al incredulităţii totale, în aşa măsură încât incită la depăşirea vizibilului pentru a obţine dovada incontestabilă furnizată de atingere.

O îndelungată tradiție a dorit să vadă în culoarea neagră a epidermei „etiopienilor" pecetea infamantă a damnării originare a stirpei lui Ham, fiul impudic al lui Noe.[22] În plus, culoarea neagră ca semn vizibil al păcatului avea să fie unul dintre *topoi* structuranți ai discursului asupra Păcatului și Mântuirii. Un imn al lui Simeon Noul Teolog (secolele X–XI) aduce o dovadă grăitoare:

> Iar trupurile, cum spuneam, se vor strica și putrezi, chiar și cele ale sfinților, dar vor învia așa cum au fost semănate: grâu curat, grâu sfințit, vase sfinte ale Duhului Sfânt ca unele curățite foarte, vor învia acum slăvite, strălucind și fulgerând ca lumina dumnezeiască. Sufletele sfinților care au locuit în ele vor străluci atunci mai presus decât soarele și se vor face asemenea Stăpânului, ale Cărui dumnezeiești legi le-au păzit. Dar atunci vor învia și [trupurile] păcătoșilor așa cum au fost semănate în pământ: noroioase, împuțite, pline de putreziciune, vase necurate, neghină a răutății, foarte întunecoase ca unele care au făcut lucrurile întunericului și unelte a tot felul de rele ale semănătorului celui rău; și ele vor învia nemuritoare și duhovnicești, dar asemenea întunericului. Iar sufletele nenorocite, și ele întunecoase și necurate, se vor face unindu-se cu ele asemenea diavolului, ca unele care au imitat lucrurile lui și au păzit poruncile lui, împreună cu care vor fi rânduite în focul cel nestins, fiind trimise în întuneric și tartar sau, mai bine zis, vor fi trase în jos pe măsura greutății lor, după păcatele pe care le poartă fiecare, și vor petrece acolo în vecii vecilor.[23]

Acest text, în care culoarea întunecată a corpului este asimilată păcatului, insistă asupra caracterului universal al Învierii, subliniind în același timp aspectul ineluctabil al căderii corpurilor-suflete „negre" în tenebrele Tartarului. O anume rezistență la izgonirea definitivă a „etiopianului" de partea damnaților se observă în iconografie încă din Evul Mediu[24]



17. Hans Memling, *Judecata de Apoi*, 1467–1471, ulei pe lemn, 222 × 321 cm, Musem Narodowe, Gdańsk

și se manifestă limpede în una dintre operele majore din zorii Timpurilor Moderne, retablul *Judecății de Apoi* de la Gdańsk, datorat lui Hans Memling[25] (1467–1471, fig. 17).

Formatul de triptic ales de artist convine perfect structurii antitetice a temei. Ocupând întregul spațiu al celor trei panouri, reprezentarea corpurilor înviate ascultă de o schemă simetrică, în care ascensiunea calmă a aleșilor are drept contrapondere căderea în vârtej a damnaților. Cristos, așezat pe un curcubeu și înconjurat de cei doisprezece apostoli și de intercesorii Maria și Ioan Botezătorul, confirmă prin gesturile brațelor sale caracterul irevocabil al separării. Pe pământ, chiar sub el, arhanghelul Mihail, în platoșă strălucitoare, cu balanța în mână, îndeplinește ordinele Judecătorului suprem, salvând sufletele-trupuri ale celor drepți și trimițându-le în

18. Hans Memling, *Judecata de Apoi*, detaliu

infern pe cele ale păcătoșilor. Psihomahia se animă însă prin câteva detalii semnificative, care perturbă această simetrie prea perfectă: prins de partea drepților, unul dintre înviați e disputat de forțele Răului și Binelui, și spectatorul ar avea dificultăți dacă ar încerca să prevadă cine va fi învingătorul în această luptă acerbă: îngerul, sau demonul. Voleurile laterale, unul ocupat de treptele suind spre paradis, celălalt, de căderea în infern, restabilesc echilibrul imaginii, care amenința să se rupă. În pofida prezenței unor episoade dramatice și destabilizante, compoziția pare să respecte o anumită ordine și să asculte de o anume simetrie. Două detalii din panoul central contribuie la acest efect. Este vorba despre doi bărbați cu pielea neagră. Unul din ei se pregătește să traverseze frontiera care separă panoul central de voleul din stânga, ceea ce îl va conduce, înțelegem, direct în paradis (fig. 18), pe

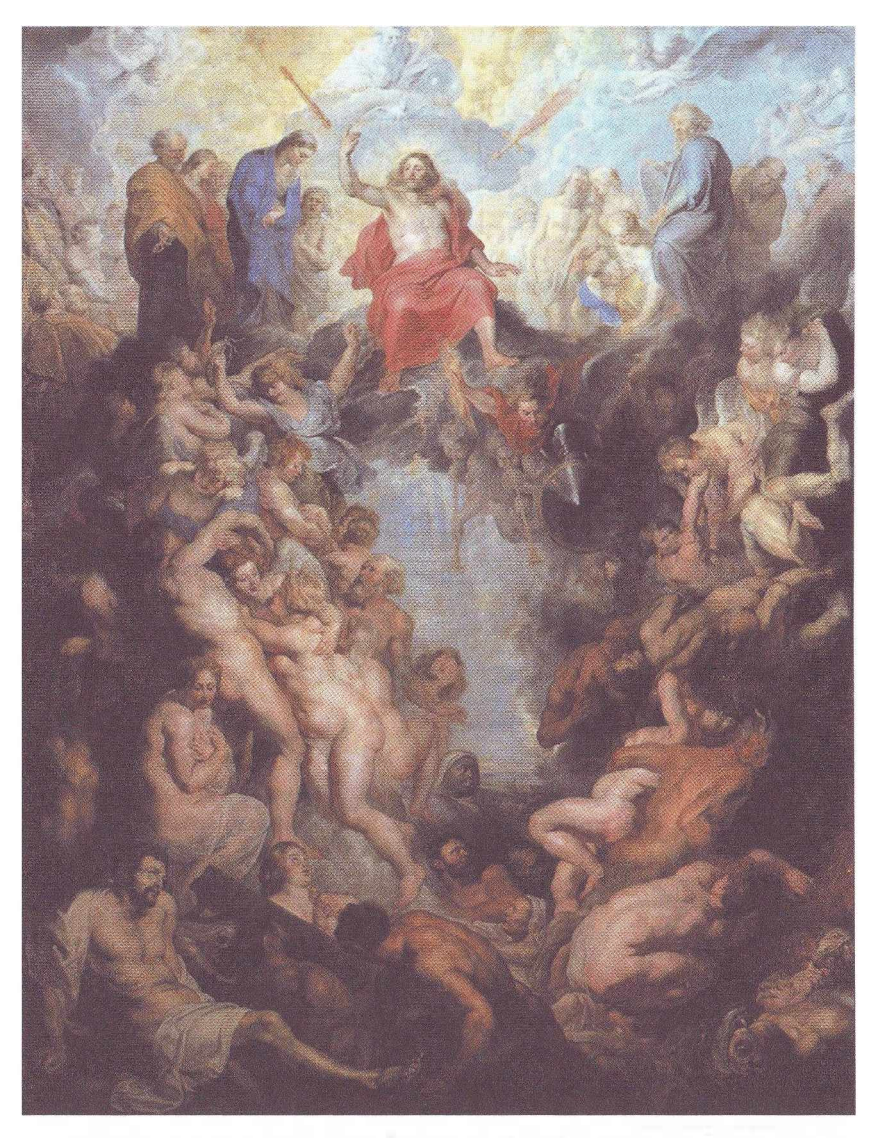
când celălalt figurează printre damnați, în grupul nefericiților care nu vor scăpa de flăcările gheenei, care ocupă voleul din dreapta. După toate probabilitățile, Memling citează într-un mod foarte personal pasajul din Evanghelia după Matei care face referire la „toate neamurile pământului“ (*omnes tribus terrae*) prezente în ziua Judecății (Matei 24, 30). Chiar în absența unor precedente iconografice sau a unor surse exegetice directe, mesajul transmis de triptic e clar: în momentul Judecății de Apoi, diferențele etnice, deși reale și în unele cazuri vizibile, nu vor afecta nici mântuirea, nici damnarea, care nu depind decât de faptele bune sau rele. Există nemernici negri și albi (și ei vor fi pedepsiți), așa cum există drepți negri și albi (și ei vor fi mântuiți).

*

* *

Marile narațiuni în formă de triptic create de pictorii nordici către 1500 (fig. 13 și 17) ascultă, în ce privește compoziția și distribuția personajelor, de aceeași schemă simetrică, ce acordă individului cu piele neagră un loc semnificativ, invitând la reflecție. Artiștii stabilesc totuși cu greu o legătură directă între discursul cu privire la originea umanității, așa cum l-a imaginat cineva ca Bosch (fig. 13), și discursul despre sfârșit, așa cum apare el în tripticul lui Memling (fig. 17). Incertitudinile privind păcatul originar și ispășirea lui persistă, și iconografia Judecății de Apoi este prima care suportă consecințele. Astfel, în secolul al XVII-lea, problema pusă de aparența corpului înviat a generat un imaginar textual și iconografic asupra căruia merită să poposim.[26]

Când Rubens a acceptat din partea prințului Wolfgang Wilhelm comanda unei impunătoare *Judecăți de Apoi* destinate să decoreze, începând cu 1618, biserica iezuiților din Neuburg an der Donau[27] (fig. 19), el își va fi reamintit de



19. Peter Paul Rubens, *Marea Judecată de Apoi*, 1617, ulei pe pânză, 608,5 × 463,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München

celebra întrebare și de nu mai puțin celebrul răspuns al Sfântului Pavel în Întâia Epistolă către Corinteni:

Cum înviază morții? Și cu ce trup au să vină? Nebun ce ești! Tu ce semeni nu dă viață dacă nu va fi murit. Și ceea ce semeni nu este trupul ce va să vie, ci grăunte gol, poate de grâu sau de altceva din celelalte; iar Dumnezeu îi dă trup, precum a voit, și fiecărei semințe un trup al său. [...] Se seamănă (*trupul*) întru stricăciune, înviază întru nestricăciune; se seamănă întru slăbiciune, înviază întru putere; se seamănă trup firesc, înviază trup duhovnicesc.[28]

Pentru a rezolva, măcar în parte, dilemele suscitate de acest celebru pasaj care agita spiritele comentatorilor de secole[29], pictorul putea să-i consulte pe iezuiți[30], fără a neglija însă soluțiile picturale propuse de predecesorii cei mai celebri, între care Michelangelo sau Tintoretto.[31] Dat fiind contextul teologic al epocii, tratatul lui Johannes Molanus *De picturis et imaginibus sacris, pro vero earum usu contra abusus*, publicat pentru prima oară la Louvain în 1570 și reeditat în mai multe rânduri în deceniile următoare, făcea dovada unei supleți aparte în abordarea unor astfel de chestiuni:

Cât despre cei înviați din morți, studioșii într-ale picturilor sacre au cercetat dacă nu cumva ar fi mai de folos ca aceștia să fie înfățișați nu ca prunci, copii ori bătrâni, ci ca tineri în floarea vârstei. În această privință, marele Augustin este, după obiceiul lui, chibzuit: „Toți vor învia, spune el (în *Despre cetatea lui Dumnezeu*, cartea a XXII-a, capitolul 16), cu statura pe care fie au atins-o, fie ar fi trebuit s-o atingă la tinerețe. Totuși, n-ar dăuna cu nimic nici dacă forma corpului ar fi cea din copilărie sau de la bătrânețe, de vreme ce nu va mai rămâne în minte și în trupul însuși nici un beteșug. Așa încât, chiar de ar susține cineva că fiecare om va învia în aceeași stare trupească în care a murit, n-avem de ce să ne contrazicem cu el într-o dispută obositoare."[32*]

* Traducerile din latină și greacă ale unor texte care nu au apărut până acum în limba română au fost făcute de Georgeta-Anca Ionescu (n. red.).

După toate aparențele, această soluție de compromis e cea asupra căreia se oprește Rubens, întârziind, cu înclinația sa obișnuită pentru aspectele cele mai tangibile ale corpului uman, asupra caracteristicilor individuale ale personajelor resuscitate. În această mare pictură de altar, „carnea spirituală" a acestora poartă semnele irevocabile ale vârstei, sexului și culorii epidermei. Sursa primă a inspirației artistului rămâne Matei:

> Când va veni Fiul Omului întru slava Sa și toți sfinții îngeri cu El, atunci va ședea pe tronul slavei Sale. Și se vor aduna înaintea lui toate neamurile, și-i va despărți pe unii de alții precum desparte păstorul oile de capre. Și va pune oile de-a dreapta Sa, iar caprele de-a stânga (Matei 25, 31–33).

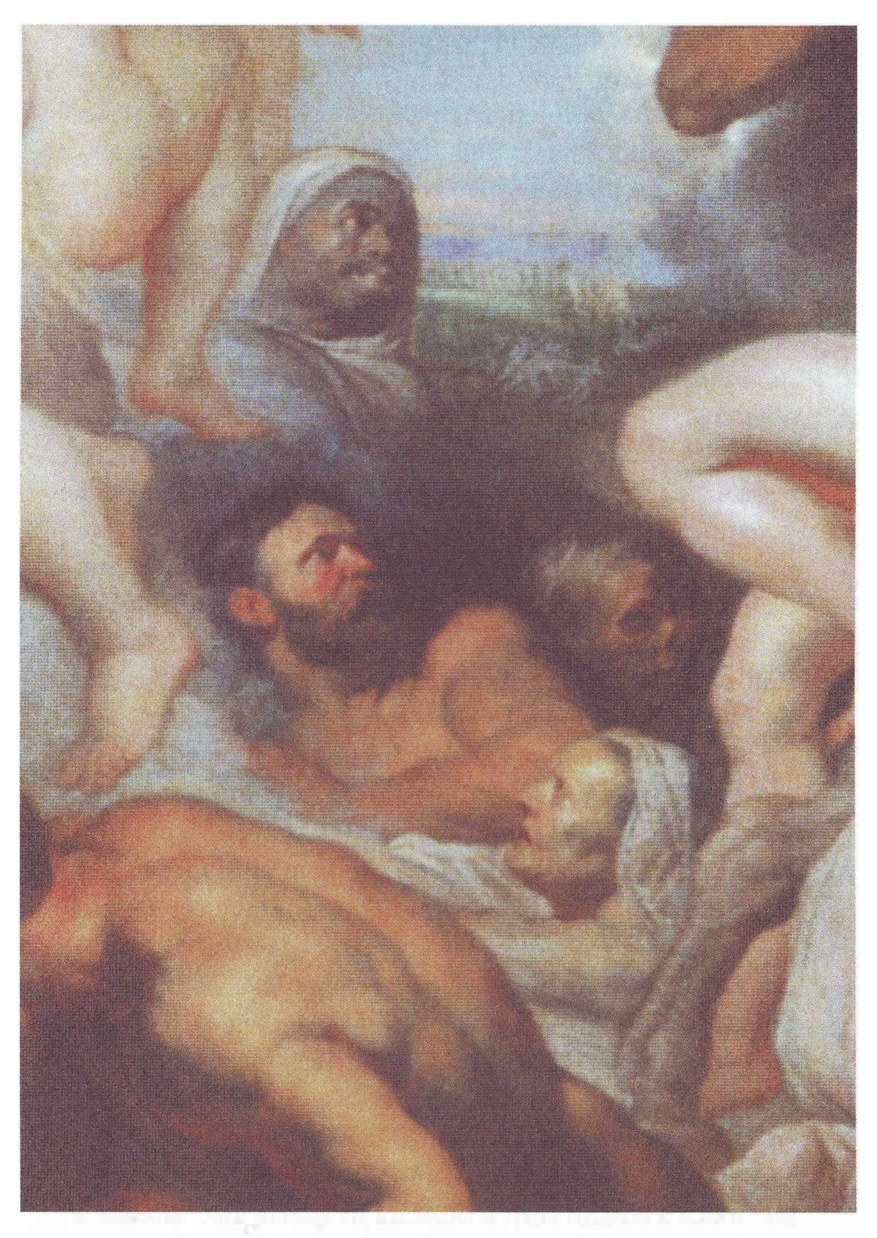
Predilecția lui Rubens pentru compozițiile dinamice se manifestă strălucit în modul în care opune spirala luminoasă a ascensiunii celor drepți vârtejului sumbru al căderii damnaților. Primii comentatori ai artei lui Rubens, între care Roger de Piles, s-au oprit cu lux de detalii asupra dificultăților picturale pe care le prezintă tema Judecății de Apoi, întârziind mai ales asupra felului în care pictorul a reluat și rezolvat într-o serie de compoziții reprezentarea „căderii damnaților":

> Căderea damnaților e subiectul cel mai dificil pe care îl poate trata un pictor, în care să aibă prilejul de a-și demonstra aptitudinile sau ignoranța, și iată unele dintre rațiunile care se pot invoca: fiind vorba de o cantitate foarte mare de figuri, este nevoie de multă ingeniozitate și de o minte fertilă din partea pictorului și de multă varietate în operă; natura, care este obiectul pictorului și de la care el primește cele mai bune sfaturi și cele mai importante ajutoare, devine aici aproape inutilă; extrema dificultate de a face un model să stea în atitudinile potrivite pentru subiect necesită o imaginație vie și exactă, un spirit drept, just și bine înarmat cu regulile artei și cunoașterea efectelor naturii;

damnații fiind de toate sexele și toate stările, trebuie ca pictorul să evite repetiția și să deseneze, cum se spune, fără manieră; cum subiectul n-a fost vreodată văzut, imaginația care compensează acest neajuns trebuie să fie nu doar vie, ci frumoasă și bine ordonată, pentru a produce ceva extraordinar și în același timp verosimil. […] Artificiul coloritului, minunat în acordul său, în opoziția sa și în varietatea carnațiilor între atât de numeroase figuri nude, nu e cea mai neglijabilă dintre perfecțiunile tabloului. Sunt atâtea frumuseți în ansamblul și detaliile acestei opere, încât ar fi necesar un lung discurs pentru a-i face o descriere precisă; și, până la urmă, recunosc că cel pe care m-aș strădui să-l compun ar fi cu mult mai prejos decât ideea pe care o concep. Voi adăuga doar că o astfel de operă, care este disperarea damnaților, este și cea a pictorilor.[33]

În lumina acestor observații, putem vedea în *Marea Judecată de Apoi* o operă de demonstrație. Se regăsesc în ea, într-adevăr, toate dificultățile de care vorbește Roger de Piles, printre care „varietatea carnațiilor între atât de numeroase figuri nude“ nu e cea din urmă.[34] Pictorul evidențiază persistența „diferențelor“ în cadrul tumultului ultim, între altele prin prezența în centrul compoziției a unui personaj cu pielea neagră, semn tulburător al unei alterități definite etnic în chiar ceasul învierii (fig. 20). Această prezență e indiciul unei mize complexe și răspunde unei duble provocări, picturală și exegetică, rezolvată prin modul iscusit în care Rubens comentează textul Evangheliei după Matei, care precizează în două rânduri că în fața tronului lui Dumnezeu vor fi chemate „toate neamurile pământului“ (*omnes tribus terrae, omnes gentes*) (Matei 24, 30; 25, 32).

Prezența unui negru solitar în *Marea Judecată de Apoi* are valoarea unei *pars pro toto*, în măsura în care acest unic accent „etnic“ e suficient pentru a sugera multitudinea „diferențelor“ chemate la o nouă viață prin trompetele angelice. Acest detaliu sub formă de sinecdocă nu e însă lipsit de implicații și totul ne face să credem că el rezultă dintr-o reflecție iconografică profundă, care a condus la o opțiune târzie.



20. Peter Paul Rubens, *Marea Judecată de Apoi*, detaliu

Prima idee a artistului poate fi reconstituită grație schiței în ulei a *Judecății de Apoi* aflată la Gemäldegalerie din Dresda[35]. Schema compozițională e aceeași cu cea care structurează versiunea finală (fig. 19), dar diferențele de detaliu abundă.[36] Cea mai importantă dintre ele are legătură, tocmai, cu negrul. Absent în schița pregătitoare, el apare în tablou, ceea ce ne îndeamnă să ne interogăm cu privire la locul pe care Rubens a dorit să i-l acorde în economia Mântuirii, așa cum este ea ilustrată de această operă. În marea pânză concepută sub influența iezuiților din Neuburg, acest „maur“ chemat la o nouă viață iese din mormânt și e încă în parte înfășurat în linţoliu. Capul, care se detașează pe orizontul a ceea ce este, după toate probabilitățile, Valea lui Iosafat, loc mitic al Învierii, desemnează un punct focal, subliniind în același timp un paradox: dacă privirea bărbatului negru este orientată către damnații aflați în cădere liberă la stânga sa, el se alătură, pe de altă parte, grație unei iscusite torsiuni a corpului său, spiralei suitoare a aleșilor care duce spre dreapta lui Cristos. Această postură ambiguă e dublu interesantă, căci ea pune în scenă nu numai un discurs asupra „diferenței“, ci și un altul, de o și mai mare acuitate, privind „mântuirea diferitului“.

În raport cu soluția lui Memling (fig. 17 și 18), cea a lui Rubens (fig. 19 și 20) abordează problema disjuncției proiectând toate implicațiile contradicției asupra uneia și aceleiași figuri, cea a negrului înviat, plasată de această dată în centrul virtual (care nu e și centrul geometric) al compoziției. *Dispositio* rubensiană e abilă, căci ea sugerează, în termenii psihologiei formei și percepției, o indeterminare fundamentală. Axul imaginar al tabloului, care se suprapune cu axul Mântuirii reprezentat de corpul lui Cristos-Judecător, plasează corpul negrului de partea damnaților, în timp ce dinamica intrinsecă a acestui corp îl plasează în spirala ascensională a aleșilor, ceea ce înseamnă că el e condus către paradis.

Se poate presupune că iezuiții care i-au servit, după toate probabilitățile, drept consilieri lui Rubens au avut cuvântul lor de spus în această opțiune, care reflectă idei vehiculate de ordin; dar aceste idei își vor găsi expresia scrisă cea mai elaborată abia câțiva ani mai târziu: în 1624, în al doilea capitol al tratatului său consacrat condiției trupurilor-suflete după Înviere, părintele Martín de Roa livrează textul cel mai complet, după știința mea, privind soarta negrului:

> Unii sunt bruni în țările lor, și ajunși în altele își păstrează tenul; cu atât mai mult cu cât această culoare nu e în ei vicioasă, ci naturală. Rezultă de aici că e mai verosimil ca ei să învieze cu această culoare, neafectați de imperfecțiunile care o însoțesc îndeobște; căci carnația, și trăsăturile chipului, și contururile corpului vor fi atât de agreabile, vor avea un asemenea luciu, atâta grație și strălucire, încât vor produce în această frumoasă Cetate a Cerului o varietate pe cât de admirabilă, pe atât de plăcută și recreativă. Negrul nu va fi obscur, ci viu și lucios, cum e culoarea lignitului, străbătută de vine de sânge și pătrunsă în toate părțile de o luminozitate mai strălucitoare decât cea a Soarelui, care îi va da o grație de necrezut. Și negrul nu e un lucru nepotrivit frumuseții; căci ea constă nu atât în culoare, cât în suavitatea coloritului, care poate fi tot așa de bine negru și alb, fiind delectabil pentru privire; și tot așa cum Preafericiții nu vor fi de umoare sanguină (deși aceasta e cea mai perfectă dintre toate): ci fiecare va învia cu umoarea pe care o avea trăind pe pământ; la fel se va întâmpla cu culoarea: nu toți vor avea tenul cel mai frumos, ci pe cel care va conveni fiecăruia. Așa va fi cu negrul pentru cei cărora el le era natural pe lume.[37]

Dacă textul iezuitului conferă negrului o nouă demnitate, integrându-l în mod concret în economia Mântuirii, marea pictură a lui Rubens constituie traducerea vizuală cea mai îndrăzneață a acestui discurs. Discipolii și epigonii săi, precum Jacob Jordaens în a sa *Judecată de Apoi* de la Luvru din 1653[38], nu vor mai avea decât să gloseze în jurul discursului

maestrului, multiplicând corpurile negre înviate și diversificându-le atitudinile.

FRUMUSEȚI NEGRE

Cum am văzut deja, în ochii călătorului, Celălalt este, în primă instanță, „un corp“ și doar accidental sau prin incidență „un chip“. La fel se întâmplă la Bosch, care își populează universul cu siluete sumbre, dar indefinite. Este, poate, unul dintre motivele pentru care, în călătoria sa prin Țările de Jos și aflat în vizită la contele de Nassau pe 27 august 1520, Dürer pare să nu fi fost în nici un fel impresionat de *Grădina deliciilor* (fig. 13), care îl frapase atât de puternic, cu trei ani mai devreme, pe Antonio de Beatis. În însemnările în care relatează vizita sa la palatul din Bruxelles, artistul german menționează frumusețea edificiului, vederea splendidă care se descoperă de pe înălțimile lui, calitatea unei picturi de Hugo van der Goes și întârzie asupra impresiei pe care i-a produs-o contemplarea unui mare meteorit, căzut pe domeniul seniorului.[39] Nici un cuvânt despre Bosch însă.

Unul dintre motivele acestei tăceri poate să fi fost faptul că interesul artistului față de figurile alterității se îndreptase deja de bună vreme în altă direcție, focalizându-se pe studiul chipului ca loc al manifestării individului (fig. 7), dar și ca spațiu al convergenței stereotipurilor (fig. 9). Dacă există ceva cu adevărat tulburător în atenția pe care Dürer o acordă „Celuilalt“ negru, este modul în care el ezită între o simplificare sistematică a fizionomiilor în sensul unei generalizări și cercetarea expresiei individuale. Înainte de toate, este clar că pentru Dürer, ca și pentru majoritatea contemporanilor săi, negrul scapă canonului în vigoare:

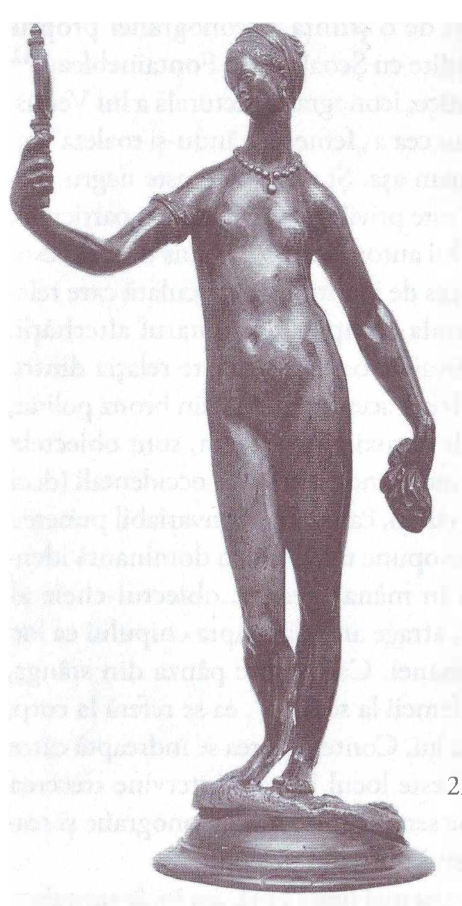
> Există mari diferențe între albi și negri. Chipurile negrilor sunt arareori frumoase, din pricina nasului lor prea plat și a buzelor groase; în plus, gambele lor au o formă care le face mai puțin agreabile de privit decât cele ale albilor. Dar am văzut eu însumi negri care aveau corpul atât de bine format, încât ar fi fost dificil de găsit ceva mai frumos.[40]

Se citește aici în filigran posibilitatea unui clivaj al criteriilor estetice în funcție de obiectul contemplării, aprecierea corpului negru devansând-o pe cea a chipului negru. Cu toate acestea, atenția artistului se concentrează cu mai mare forță asupra studiului chipului, și nu a corpului. La nici câteva luni după vizitarea colecției contelui de Nassau, marcată de ceea ce aș numi „cecitatea în fața *Grădinii deliciilor*", Dürer a realizat unul dintre cele mai emoționante portrete de negru ale Timpurilor Moderne. E vorba de celebrul desen cu acul de argint reprezentând-o pe Katharina, slujnica neagră a gazdei sale din Anvers, João Brandão, comite al regelui Portugaliei (fig. 21).

Katharina e o slujnică (în însemnările sale de călătorie, el se referă la ea ca la „maura lui Brandão"[41]), are douăzeci de ani – cum aflăm din inscripția care însoțește portretul – și, judecată conform criteriilor estetice pe care tocmai le-am evocat, nu e o frumusețe. Dar ea este, fără nici o îndoială, „o persoană". Dürer se apropie de ea plin de curiozitate, firește, dar și cu simpatie și înțelegere. Culoarea epidermei ei e sugerată prin utilizarea savantă a hașurilor și umbrelor, iar trăsăturile chipului sunt redate cu atenție, fără a fi șarjate sau stereotipate. Deși individualizată cu grijă, Katharina nu e totuși o parteneră de dialog, cel mult un obiect de studiu. Și ea știe acest lucru. Slujnica maură a lui Brandão „consimte", dar – antrenată în acest joc inechitabil – pleacă privirea.

21. Albrecht Dürer, *Katharina Brandão*, 1521, ac de argint pe hârtie, 20 × 14 cm, Galleria degli Uffizi, Florența

Va trebui să așteptăm alte câteva decenii pentru ca femeia neagră să ridice privirea (fig. 22). Se asistă atunci la nașterea și cristalizarea unui imaginar bogat al „frumuseții sumbre", ale cărei urme pot fi detectate atât în artele figurative, cât și în poezie, în jurul anului 1600. E totuși impresionant să con-



22. Danese Cattaneo (?),
Venus neagră,
după 1581, bronz,
33,2 cm, Luvru, Paris

statăm că, în evocările plastice, ca și în cele literare, autonomia estetică a „negrului“ rămâne relativă, căci se înscrie întotdeauna într-o poetică a „contrastului“, în care „albul“ e implicit sau tacit prezent.

Apariția și difuzia excepțională a iconografiei „Venerei negre“ poate fi înțeleasă în lumina acestei observații. Se cunosc mai bine de douăsprezece statuete reprezentând femei negre nude, ținând cu o mână o oglindă și cu cealaltă o pânză. Autografia lor e incertă, dar toate dau dovadă de o

sensibilitate stilistică și de o știință a iconografiei proprii Renașterii târzii și înrudite cu Școala de la Fontainebleau.[42] În stadiul realizării plastice, iconografia picturală a lui Venus, de origine venețiană, sau cea a „femeii făcându-și toaleta" capătă „corp", ca să spunem așa. Și acest corp este negru. Vechiul atribut al oglinzii este privilegiat, în acest caz particular, datorită proprietăților lui autoreflexive. „Venus neagră" este prezentată într-un proces de identificare speculară care relativizează, dar fără a anula complet, imaginarul alterității. Asistăm la un fel de clivaj în ceea ce privește relația dintre identitate și alteritate. Toate aceste statuete din bronz polisat, care ating o înălțime de aproximativ 30 cm, sunt obiectele unei plăceri optice destinate unor spectatori occidentali (deci albi). Acestui scenariu vizual, care vizează invariabil punerea în scenă a alterității, i se opune un altul, cu dominantă identitară. Oglinda ținută în mâna dreaptă, obiectul-cheie al acestei puneri în scenă, atrage atenția asupra chipului ca loc de manifestare al persoanei. Cât despre pânza din stânga, atribut tradițional al „femeii la scăldat", ea se referă la corp, și în particular la igiena lui. Contemplarea se îndreaptă către strălucirea corporală și este locul în care intervine trecerea subtilă, dar încărcată de sens, între stadiul iconografic și realizarea materială a acestui obiect al plăcerii.

Bronzul e polisat cu cea mai mare grijă, așa încât suprafața corpului devine din sumbră scânteietoare, strălucitoare, luminoasă. „Venus neagră" ne oferă șansa de a asista la acest fenomen rar. Exploatarea unui material – bronzul polisat – face ca stilul și iconografia să se pună reciproc în valoare. Această sinergie se realizează într-o poetică plastică a paradoxului, cea a „negrului scânteietor".

Tema literară a negreții lucitoare e totuși veche și cunoaște în aceeași epocă numeroase formulări poetice, chiar dacă imaginea „metalului polisat", concept de o mare originalitate

atașat limbajului sculptural însuși[43], nu revine decât arareori în repertoriul figurilor poetice proprii autorilor manierismului și barocului. În această privință, distincția supremă îi revine lui Giambattista Marino, autorul unui celebru sonet care laudă o „frumusețe neagră", adresând o provocare „frumuseții fildeșului" în numele frumuseții abanosului, el însuși dotat cu o strălucire proprie, deși „sumbră"[44]. Tocmai această antiteză fildeș–abanos e cea care va fi exploatată în cadrul esteticii materialului formulate de poezia manieristă franceză:

Sumbră divinitate, a ta splendoare neagră
Scânteie-n flăcări sumbre ce totul pot să ardă
Nimic n-are zăpada pentru a-ți fi asemeni
Și Fildeșul acuma-i învins de Abanos.
Georges de Scudéry

Superb Monstru al Naturii, cu-adevărat obrazu-ți
E negru cât se poate, dar nespus de frumos.
Iar Abanosul luciu care te-mpodobește
De albul fildeș mult mai presus se arată.
François Tristan L'Hermite

Astru a cărui întunecime pare să te-ncunune
Strămuți în strălucire obscuritatea ta
Arăți în adevăr că Frumusețea
În Abanos sau Fildeș vrăjește deopotrivă.
Urbain Chevreau[45]

Parcurgând aceste texte, regăsim o sensibilitate estetică identică celei care a guvernat realizarea seriei sculpturale a „Venerelor negre". S-ar putea spune că negreața aruncă o provocare albeții, devenind ea însăși luminoasă, scânteietoare.

Imaginarul estetic și erotic atașat frumuseții feminine negre e considerabil mai frecvent decât cel care se referă la bărbatul negru. Acesta nu este totuși inexistent, chiar dacă e mai tardiv și se fixează mai trudnic. În mod semnificativ,

frumusețea masculină neagră nu se construiește decât atunci când are loc o inversiune de „gen“ în relația subiect–obiect, astfel încât privirea feminină își revendică autonomia asupra corpului masculin. Exemplul cel mai marcant în acest sens este furnizat de unul dintre primele romane – datorat unei femei – care interoghează relația de putere între cel care privește și obiectul acestei priviri. În pofida acestei răsturnări fundamentale, opera autoarei engleze Aphra Behn *Oroonoko or The Royal Slave* (1688) pune în scenă stilistica negreții care domina în epocă și despre care am văzut că nu reușea să se definească altfel decât prin „contrast“. Dat fiind că e vorba de una dintre operele-cheie ale studiilor postcoloniale, îmi voi limita considerațiile la un pasaj al acestei cărți, și anume descrierea, prin ochii autoarei, a unui personaj negru, la început prinț, apoi sclav:

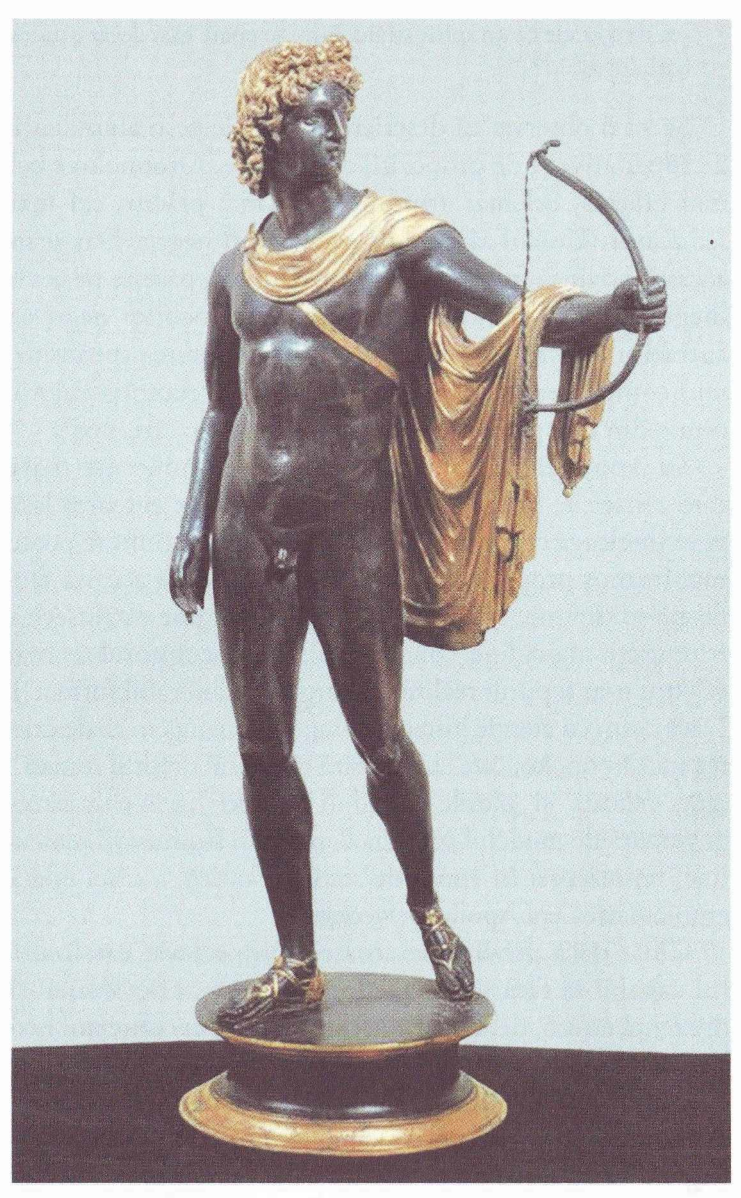
> El pătrunse în încăpere și mi se adresă, ca și celorlalte femei, cu o grație perfectă. Era mai degrabă înalt, dar cum nu se poate mai frumos proporționat; sculptorul cel mai celebru n-ar fi putut realiza un corp mai admirabil format, din cap până-n picioare. Chipul său nu avea acea colorație negru brun-ruginie de care au parte majoritatea ființelor acestei nații, ci era de un abanos perfect sau de un negru strălucitor ca antracitul. Avea ochii cei mai redutabili cu putință și foarte pătrunzători; albul lor era ca neaua, ca și dinții. Nasul era drept și roman, în loc să fie african și strivit. Gura, de formă nespus de delicată, departe de buzele groase răsfrânte atât de obișnuite la ceilalți negri. Întreaga proporție și alură a chipului său erau atât de nobile, de armonioase, încât, cu excepția culorii, nimic din cele pământești n-ar fi putut fi mai frumos, mai plăcut și mai seducător. Nu-i lipsea nici o grație care să nu poarte amprenta adevăratei frumuseți. Pletele îi cădeau pe umeri asistate de artă, adică le încrețea servindu-se de o tijă de pană și le purta pieptănate cu grijă. Iar perfecțiunile spiritului său nu erau mai prejos decât cele ale persoanei sale; căci știa să vorbească admirabil aproape despre toate subiectele; oricine l-ar fi auzit vorbind ar fi fost convins de eroa-

rea de a crede că un spirit strălucit nu se poate găsi decât printre bărbații albi.[46]

Se va fi observat că descrierea se bizuie pe o abundență de superlative și de propoziții adversative. Oroonoko e cel mai grațios, cel mai armonios, cel mai plăcut, cel mai seducător. Unicul său defect e… de a fi negru. Dar și în această privință frumusețea abanosului o depășește pe cea a „negrului brun-ruginiu", iar „strălucirea ochilor negri ca antracitul" (spre a nu mai vorbi de „strălucirea spiritului" său) compensează culoarea lui neagră: „cu excepția culorii, nimic din cele pământești n-ar fi putut fi mai frumos".

La Aphra Behn, prezentarea lui Oroonoko are toate caracteristicile unei fantasme erotice, ceea ce autoarea lasă să se înțeleagă cu destulă claritate (el este „cum nu se poate mai frumos proporționat"). S-ar părea însă că această fantasmă se supune, la rândul ei, unei paradigme extrinsece a frumuseții masculine, conotate cultural („sculptorul cel mai celebru n-ar fi putut realiza un corp mai admirabil format"). Dacă citim cu atenție întregul pasaj, ne convingem că descrierea lui Oroonoko, care culminează cu „nasul drept și roman", „gura delicată" și „pletele căzându-i pe umeri", e în chip secret guvernată de modelul suprem al grației și frumuseții masculine, reprezentat în epocă de statuara antică, a cărei operă emblematică era Apollo Belvedere.[47]

Chiar dacă privirea naratoarei e într-adevăr catalizatorul capabil să facă să interacționeze canonul occidental și diferența etnică, demersul ei trebuie înțeles în contextul mai larg al circulației formelor și ideilor în zorii Timpurilor Moderne. Astfel, n-aș exclude influența unor reușite formale și tehnice anterioare asupra deplasării operate de autoarea engleză când trece de la o frumusețe masculină „marmoreeană", ca aceea a lui Apollo Belvedere, la un „Apollo de abanos", ca Oroonoko. Cele mai importante dintre aceste



23. L'Antico (Pier Jacopo Alari Bonacolsi, supranumit l'Antico), *Apollo Belvedere*, către 1490, bronz, 40,8 cm, Ca d'Oro, Veneția

reuşite îmi par a fi transpunerile în bronz cizelat ale marii statui de la Belvedere, al cărei autor este aproape miticul Pier Jacopo Alari Bonacolsi, supranumit l'Antico[48] (fig. 23). Asta nu diminuează cu nimic interesul pe care trebuie să-l acordăm strategiei textuale a Aphrei Behn. Dimpotrivă, ea ne permite să înțelegem că alteritatea neagră s-a construit nu în mod autonom, ci în sânul unor fuziuni formale și într-un dialog permanent cu marile exemple a ceea ce cultura occidentală definea în acel moment ca normă.

PATA

Etiopicele lui Heliodor din Emesa, autor din secolul al III-lea sau al IV-lea al erei noastre, reprezintă unul dintre primele romane din istoria literaturii.[49] În epoca modernă, opera s-a bucurat de un succes considerabil. A fost tipărită la Basel în 1534, tradusă în franceză în 1547 de Jacques Amyot și în engleză în 1569 de Thomas Underdowne. Cervantes și Tasso, între alții, și-au găsit în ea surse de inspirație.

În pofida articulării complexe a relației dintre episoade, povestea însăși e destul de simplă. O prințesă etiopiană, abandonată la naștere de mama sa, regina Persina, este transportată la Delfi, unde e crescută de grecul Haricles sub numele de Haricleea și devine preoteasă a lui Artemis. Pe când asistă la jocuri sportive la Atena, ea întâlnește printre participanți un tânăr tesalian pe nume Teagene, și cei doi se îndrăgostesc unul de celălalt. Ei părăsesc Grecia conduși de înțeleptul egiptean Calasiris și după mai multe aventuri pe mare naufragiază în Egipt. Acolo trec prin încercări dificile, împreună și separat, înainte de a ajunge în Etiopia, unde domnesc părinții Haricleei, regele Hidaspes și regina Persina. Prizonieri, necunoscuți, sunt pe punctul de a fi imolați zeului Soare, când

bătrânul Haricles sosește din Grecia și are loc recunoașterea așteptată. Povestea se termină, așa cum se cuvine, prin căsătoria eroilor.

Narațiunea e construită pe o tramă simbolică care leagă Sudul de Nord și Nordul de Sud. Axa e formată de Nil, iar Grecia și Etiopia reprezintă extremele. În centru se află Egiptul, în speță cetatea sfântă Memfis, loc sacru aflat la jumătatea drumului între Delfi și Meroe. Cât despre intrigă, ea e în deplină armonie cu această polarizare: totul se joacă în jurul sau din pricina zămislirii aparte a Haricleei, frumusețe albă născută din părinți negri.

Secretul acestei misterioase concepții nu se dezvăluie decât târziu, mai precis în a patra carte a romanului (adică în inima însăși a narațiunii), și rădăcinile lui se afundă în credințe străvechi privind influența imaginilor asupra formării fătului: în momentul uniunii cu soțul ei, Hidaspes, care e negru, regina Persina, neagră și ea, ar fi privit cu prea multă insistență o pictură reprezentând o Andromedă blondă.[50] Dincolo de funcția ei de cheie narativă, confesiunea reginei, înscrisă în caractere egiptene pe panglica cu care și-a înfășat copilul abandonat, capătă o valoare specială, căci ea dezvăluie drama unui metisaj deghizat, și prin asta incomplet, pretins, trucat. Pentru o privire modernă, principalul interes al acestui roman constă mai puțin în apologia hibridării culturale, cum s-ar putea crede într-o primă instanță, cât în istoria eșecului ei. Dar să citim panglica în care era înfășat corpul expus al pruncului:

> Eu, Persina, regina Etiopiei, celei care nu are încă nume și care nu mai e fiica mea de când i-am dat naștere, îi dau acest ultim dar, pe care am brodat povestea mea tristă. [...] Nu pentru că aș fi vinovată te-am părăsit, copilă, încă de la naștere și nu din această pricină te-am luat de la tatăl tău, Hidaspes, martor îmi este strămoșul neamului nostru, Soarele. Trebuie totuși să mă dezvino-

vățesc în fața ta, fiica mea, dacă ai să trăiești, și în fața celuia care te va găsi, trimis de zei, și în fața tuturor oamenilor, explicându-le de ce te-am lepădat. Neamul nostru i-a avut ca strămoși printre zei pe Soare și Dionysos, printre semizei pe Perseu și Andromeda și, odată cu ei, pe Memnon. Cei care au ridicat palatul regal l-au împodobit de-a lungul vremurilor cu picturi inspirate din întâmplările acestora. Tablourile care înfățișează faptele lor sunt în încăperile bărbaților și în galerii, numai tablourile eroilor Andromeda și Perseu împodobesc camera de dormit. Eram acolo, odată, amândoi. La zece ani de la căsătoria noastră, Hidaspes și cu mine încă nu aveam copii. Ne odihneam și adormisem de căldură. Tatăl tău s-a unit cu mine, supunându-se, cum mi-a spus el, unui vis, și am simțit atunci că voi avea în curând un prunc. Până la nașterea ta au fost numai serbări publice și sacrificii de mulțumire închinate zeilor. Regele aștepta un moștenitor al neamului său. Tu te-ai născut albă, cu o față palidă care nu semăna cu cea a etiopienilor. Știam pricina, căci, atunci când tatăl tău mă îmbrățișase, eu avusesem în fața ochilor tabloul care o înfățișa pe Andromeda goală pe când Perseu o ajută să coboare de pe stâncă, și, din nefericire, tu semănai la culoarea pielii cu ea. Dându-mi seama de aceasta, am hotărât să scap de o moarte plină de ocară, știind bine că acea culoare a pielii tale avea să trezească bănuiala adulterului (căci nimeni nu putea crede în această întâmplare extraordinară). M-am hotărât să te încredințez unei soarte nesigure, dar mai bune, cred eu, decât o moarte sigură hărăzită copiilor din flori.[51]

Să reflectăm la acest text, cu ceea ce spune și ceea ce trece sub tăcere. Persina revendică o dublă origine, divină și umană, din care fac parte atât Soarele (divinitate a Sudului ars de astrul divin), cât și diverse personaje ale panteonului greco-roman. Decorația palatului regal al etiopienilor, așa cum e descrisă de regină, lasă însă să se presupună predominanța unui imaginar greco-roman, ceea ce va avea repercusiuni asupra romanului familial. Imprudenta contemplare a imaginii Andromedei în momentul împreunării va fi cauza directă a evenimentelor

viitoare. Textul e aici eliptic, căci el nu precizează dacă Andromeda din pictură era albă. El spune doar că ea era „complet goală". Atât această indicație, cât și tăcerea cu privire la adevărata culoare a pielii nude a Andromedei accentuează caracterul fantasmatic al scenei. Ne aflăm în fața unui joc complex, în care echilibrul între natură și cultură înclină către cel de-al doilea termen, cu atât mai mult cu cât „albeața" Andromedei este ea însăși o pură construcție culturală, a cărei autenticitate a fost pusă la îndoială, de altfel, în repetate rânduri.[52]

Să ne amintim că, potrivit mitului – pe care cititorii lui Heliodor îl cunoșteau bine –, Andromeda era o prințesă etiopiană (ceea ce explică, de altminteri, prezența ei în palatul din Meroe) și culoarea pielii ei nu e explicit menționată în textul fondator al *Metamorfozelor* lui Ovidiu.[53] „Albirea" ei este un fenomen estetic și cultural, rezultând dintr-un proces mai degrabă lent.

Să presupunem pentru o clipă că pictura contemplată de Persina în secolul al IV-lea („tabloul care o înfățișa pe Andromeda goală, pe când Perseu o ajută să coboare de pe stâncă") ar fi semănat cu cea descrisă în detaliu în *Eikones* al lui Filostrat, celebră culegere de *ekphraseis* din secolul al III-lea:

> Nu, aici nu este Marea Roșie, iar aceștia nu sunt locuitori ai Indiei, ci vezi niște etiopieni și un erou grec în Etiopia, și lupta primejdioasă a eroului, în care se avântă din iubire. [...] Așadar pictorul cinstește această [poveste] și o compătimește pe Andromeda fiindcă a fost abandonată monstrului. Lupta s-a încheiat deja și monstrul zace întins pe țărm, zvârcolindu-se într-o baltă de sânge – de aceea marea e roșie –, în vreme ce Eros o eliberează pe Andromeda din lanțuri. După obicei, Eros este pictat cu aripi, însă, lucru neobișnuit, apare ca un tânăr care încă gâfâie, vădindu-se ostenit după o trudă îndelungă; căci înainte de înfruntare Perseu a înălțat rugă către Eros ca acesta să vină și să

se năpustească împreună cu el asupra fiarei, iar Eros a auzit ruga grecului și a venit. Fata este încântătoare fiindcă are pielea albă, deși [e] în Etiopia, precum și chipul îi e încântător; ar întrece o fată din Lydia în grație, o fată din Attica în eleganță, o fată din Sparta în robustețe. O înfrumusețează și împrejurarea prielnică; pare neîncrezătoare, bucuroasă și temătoare deopotrivă, și privește țintă la Perseu, începând să-i trimită o urmă de surâs. Acesta, nu departe de fată, stă lungit în iarba moale și înmiresmată, își zvântă pe pământ sudoarea și ține ascuns capul Gorgonei, ca nu cumva, de s-ar nimeri pe-acolo vreun trecător, să fie preschimbat în piatră văzându-l. Mulțime de păstori de vite îi aduc să bea lapte și vin, etiopieni încântători, cu neobișnuita lor culoare [a pielii] și cu zâmbetul lor aspru, prin care se arată mulțumiți; cei mai mulți se aseamănă între ei. Perseu primește bucuros darurile și, sprijinindu-se în cotul stâng, își ridică pieptul și și-l umflă gâfâind, fără s-o scape din priviri pe fată. [...] Fiind el frumos din fire și rumen în obraji, lupta i-a îmbujorat și mai mult chipul și vinele i s-au umflat, cum se-ntâmplă de obicei când răsufli iute. Multă recunoștință are să primească de la fată.[54]

Să presupunem, de asemenea, că Persina, cu ochii fixați asupra picturii, a cunoscut în brațele soțului său același crescendo ca acela descris în textul lui Filostrat și că a simțit, în momentul culminant al îmbrățișării (și al contemplării), că „va avea în curând un prunc". Culoarea pielii pruncului astfel conceput ar fi atunci determinată nu biologic, ci cultural, iar „albeața" ei ar fi o albeață adversativă. Ca și Andromeda („încântătoare fiindcă are pielea albă, deși [e] în Etiopia"), progenitura regilor din Meroe ar fi „diferită" mai ales în raport cu Ceilalți, cu „culoarea lor stranie".

Dacă Andromeda era (cel puțin în tabloul lui Filostrat) rezultatul (fantasmatic) al incarnării, al supralicitării frumuseții grecești, Haricleea era și ea, nu mai puțin, toate acestea. Chiar și în Grecia, unde destinul avea s-o conducă, aparițiile ei aveau să producă o impresie puternică. Dar e semnificativ că, descriind-o, Heliodor nu specifică rolul culorii pielii în

efectul produs de tânăra etiopiană, și asta tocmai pentru că la Delfi sau Atena albeața ei (dobândită în mod miraculos, e drept) nu constituia o „diferență" vizibilă. Dacă există totuși o „diferență", ea e semnalată prin hiperbola albeții, care e strălucirea. Astfel, Haricleea este descrisă ca „orbind[u-l] cu frumusețea ei [...] (căci fața îi strălucea din pricina emoției [...] și privirea îi devenise și mai vie)" (Cartea întâi, XXI, p. 208); ca având un păr „[p]roaspăt ca trandafirul și blând ca razele de soare" (Cartea a treia, IV, p. 257); se vede „în ochii acestui copil o scânteie divină" (Cartea a doua, XXXI, p. 246); strălucirea unei torțe aprinse e „întunecată de lumina ochilor ei" (Cartea a treia, IV, p. 257); ochii ei, „asemenea razelor care străbat prin nori, l-au orbit [pe Teagene] prin strălucirea lor" (Cartea a șaptea, VII, p. 349).

Motivul forței sau „magiei" privirii e constant în roman (el se manifesta deja în scena centrală a concepției prin „amprentă matricială"), dar el capătă o valoare specială în prezentarea aparițiilor publice ale Haricleei. Evidențiind „ardoarea" ei, el semnalează într-adevăr, în mod subliminal, „diferența" pe pământ grecesc a tinerei etiopiene, descendentă directă a Soarelui.

Dialectica Sud–Nord, negru–alb se îmbogățește astfel prin motivul splendorii, capabilă să oculteze o întunecime intrinsecă, dar disimulată, așadar invizibilă. În ce-l privește pe iubitul Haricleei, Teagene, de origine tesaliană, culoarea deschisă a pielii sale marchează dintru bun început „diferența" lui specifică, căci intrarea sa în scenă are loc în momentul în care acest tânăr erou, descendent autentic al lui Ahile, e capturat pe coasta africană de tâlhari egipteni cu „tenul negru" și cu o „înfățișare respingătoare" (Cartea întâi, III, p. 190). Asistăm la un veritabil scenariu al învierii, cu o cromatică perfect calculată, în care forța magică a privirii amoroase joacă din nou un rol fundamental:

> Plin de răni, el părea că-și revine cu greu dintr-un somn adânc, vecin cu moartea. Și totuși frumusețea lui bărbătească părea încă plină de vigoare, iar sângele care îi păta obrazul îi sporea albul strălucitor al pielii. Cu toată suferința ce-i îngreuna pleoapele, el și-a ridicat privirea, atrasă de vederea tinerei fete, și aceasta a fost de ajuns ca să-l facă să-și revină.[55]

În epoca modernă acest pasaj din *Etiopicele* a fost adesea ilustrat, atât în edițiile tipărite ale romanului lui Heliodor, cât și în picturi autonome, artiștii accentuând, după caz, contrastele cromatice și estetice între „buni" și „răi".[56] În schimb, reprezentările picturale ale scenei cruciale din roman, cea a împreunării Persinei cu Hidaspes în prezența picturii reprezentând-o pe Andromeda, sunt rarisime, ceea ce se explică, probabil, prin rațiuni de bună-cuviință. Opera cea mai importantă dintre toate este cea aparținând ciclului inspirat de *Etiopicele* lui Heliodor, realizată de Karel van Mander III către 1640[57] (fig. 24).

Scena ne introduce în camera de culcare a cuplului regal din Meroe, surprins într-un moment de intimitate amoroasă. Regele și regina sunt negri și, dacă luăm în considerare canonul occidental al frumuseții în epoca în care Van Mander își picta tabloul, ei sunt tratați fără menajamente. Sunt negri și lipsiți de frumusețe, dar nu încape nici o îndoială cu privire la regalitatea lor, chiar dacă însemnele puterii au fost pentru moment relegate în planul al doilea. Sceptrul, turbanul și coroana au fost depuse pe o masă bogat decorată plasată în stânga, așa încât mișcările regelui și ale reginei au câștigat în libertate. Dar e vorba de o libertate relativă. Mâna regelui dezmiardă pieptul reginei, care exhibă în prim-plan un genunchi dezvelit. Însă corpurile celor două personaje rămân acoperite de stofe fastuoase și ei poartă pe cap podoabe prețioase. Persina a păstrat chiar și o diademă ușoară pe frunte, semn insistent al demnității ei regale. Toate aceste detalii sunt

absente din textul lui Heliodor, dar pictorul a ținut să le adauge, subliniind astfel că istoria ai cărei martori suntem, deși în aparență intimă, este în realitate profund politică. Preeminența figurii feminine în acest scenariu de politică amoroasă este un element important. Mica diademă de pe capul Persinei întărește poziția ei de „*woman on top*“ și este parte integrantă din raportul privilegiat pe care regina neagră îl întreține cu pictura reprezentând-o pe blonda eroină greacă. Prin gest și privire, regina facilitează trecerea de la pictură la propriul său corp. Frumoasa Andromeda este o „imagine de opoziție“, dar și o „imagine de contact“, care se pretează unui transfer de ordin vizual și tactil. Privirea „fascinată“ a Persinei, ca și brațul său acoperit de o stofă de culoare aurie joacă rolul de trăsătură de unire cu nuditatea blondă a Andromedei.

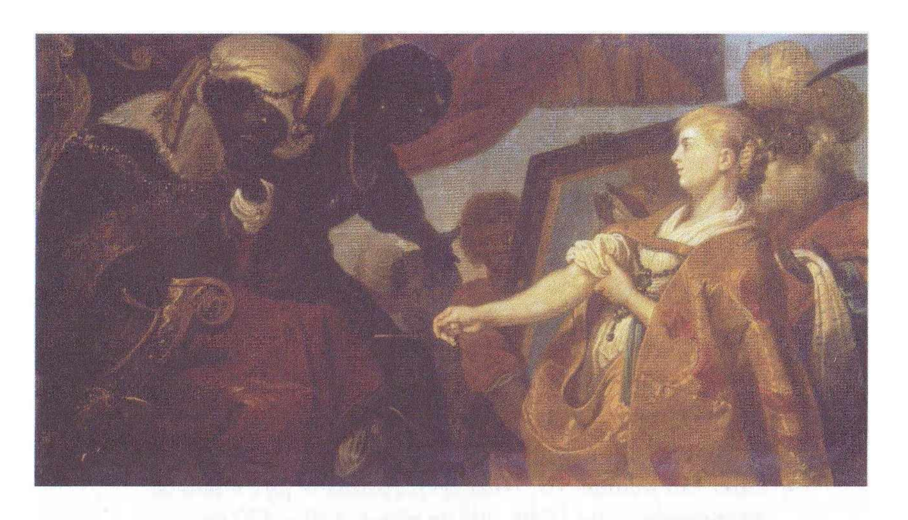
Hidaspes, fără a fi complet privat de atributele rangului și puterii sale, joacă aici un rol secundar. Privirea lui concupiscentă e îndreptată spre Persina și pare să ignore fantasma Andromedei. Cât despre regină, ea are un unic obiect al dorinței: imaginea. În acest scenariu, regele e cel mult martorul sau instrumentul inconștient al unui soi de inseminare imaginară. Nu ne vom mira, așadar, în fața reticențelor lui în momentul întoarcerii blondei Haricleea în țara sa natală. Nici dovezile materiale (giuvaierele sacre pe care prințesa e în măsură să le arboreze), nici mărturiile orale (cea a marelui gimnosofist Sisimitres), nici dovezile scrise (panglica) nu reușesc să-l convingă pe rege de paternitatea sa: „Dacă noi amândoi suntem etiopieni, cum am fi putut avea, în răspăr cu bunul-simț, un asemenea copil?“[58] Răspunsul e în cel mai înalt grad justificat și nu poate veni decât de la… tablou:

> Slujitorii au primit porunca să aducă tabloul. Îndată ce acesta a fost adus alături de Haricleea, s-a iscat un mare tumult, pentru că cei care înțeleseseră ceva din ce se vorbea și se întâmpla le spuneau acum celorlalți, și cu toții erau cuprinși de uimire și de bucurie din pricina unei asemănări atât de perfecte. În cele din

24. Karel van Mander III, *Hidaspes și Persina în fața tabloului Andromedei*, către 1640, ulei pe pânză, 110 × 220 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

urmă, Hidaspes nu a mai avut nici o îndoială și a rămas nemișcat, plin de mirare și bucurie. Atunci Sisimitres i-a spus: „Mai rămâne un singur lucru de văzut, de vreme ce e vorba de regat, de drepturile unei urmașe legitime la tron. Fata mea, dezvelește-ți brațul, aveai mai sus de cot o pată neagră. Poți să lași să se vadă ceea ce va fi o dovadă a familiei și a neamului tău." Haricleea și-a dezvelit îndată mâna stângă. O pată rotundă, ca de abanos, îi însemna brațul de fildeș.[59]

Juxtapunerea tinerei fete și a tabloului face spectacol, ca să spunem așa. E vorba de spectacolul „asemănării", spectacol în mod necesar public, pentru că pune în joc „poporul" și pe viitoarea sa regină. Ceea ce părea la început relatarea unei simple îndoieli privind paternitatea s-a transformat într-o narațiune mult mai complexă, căci e o narațiune politică. Scena comparației este, în acest sens, o construcție excepțională, care afectează raportul dintre aparență și esență. Dezvăluirea „petei", abil orchestrată de bătrânul preot, e punctul ei final. Haricleea „apare" frumoasă, blondă și albă ca o eroină



25. Karel van Mander III, *Regina Persina și regele Hidaspes o recunosc pe fiica lor Haricleea*, către 1640, ulei pe pânză, 109 × 194 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

greacă, rămânând în același timp, în mod secret, dar esențial, neagră. Cuvântul nu este însă pronunțat și negrul nu este exprimat decât metaforic – „o pată rotundă, ca de abanos, îi însemna brațul de fildeș". Redusă și ascunsă, culoarea neagră nu e însă mai puțin importantă. „Pata de abanos" e un semn al filiației și al regalității, pentru că ea conferă prințesei „albe" dreptul de a ocupa tronul rezervat „negrilor etiopieni".

În tabloul pe care i-l consacră, Karel van Mander III oferă o interpretare aparte a acestei scene (fig. 25). Toate personajele menționate de text sunt acolo. Regele și regina și-au reluat jilțul regal și însemnele puterii. Ei ascultă pledoaria Haricleei, reacționând fiecare în felul său: regina e gata s-o primească în brațele sale pe fiica pierdută și regăsită, în timp ce tatăl, nițel perplex, rămâne încă în expectativă. Sisimitres e în umbră, dar lui i se datorează aducerea tabloului-martor și tot el e cel care, șoptindu-i la ureche Haricleei („Fata mea,

dezvelește-ți brațul..."), desfășoară acum panglica care conține povestea misterioasei amprente materne.

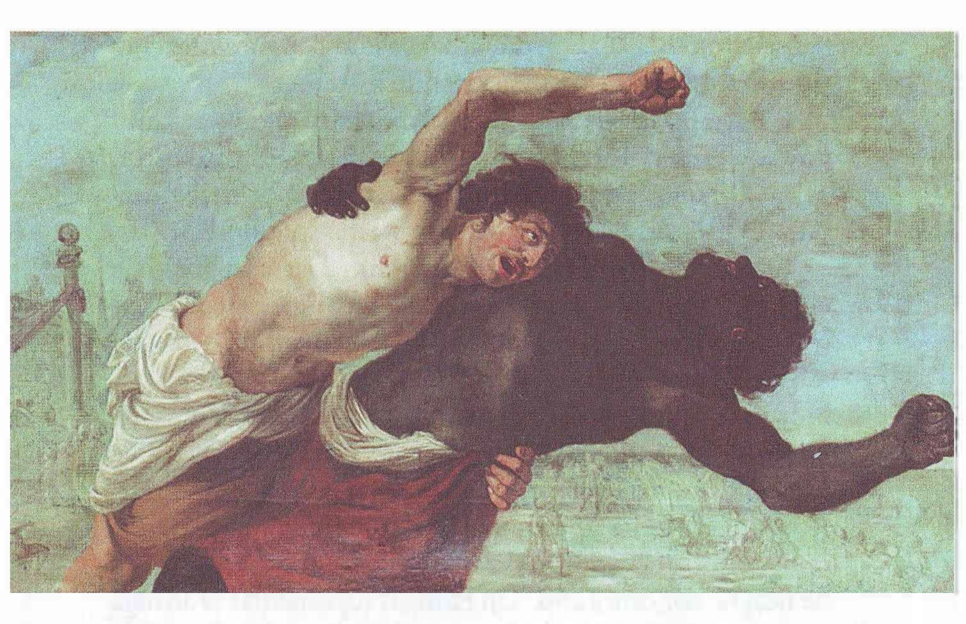
Câteva personaje negre se văd în planul al doilea. Unul dintre ele e servitorul care a transportat tabloul din spațiul privat al camerei de culcare în cel în care are loc dezbaterea publică. Alături de el, abia schițat, se află „poporul".

Acțiunea e concentrată la maximum, iar compoziția e eliptică. Făcând dovada unei strategii picturale rafinate, Van Mander a plasat silueta Haricleei în fața tabloului, ocultând astfel personajul care ar trebui să se afle în el și care ar fi trebuit să constituie unul din cei doi termeni ai confruntării. Comparației Andromeda–Hariclееa pictorul îi preferă suprapunerea sau, mai bine, substituția. Metaforic vorbind, Haricleea e „o a doua Andromedă", o Andromedă care iese din ramă, o prințesă etiopiană care ar fi trebuit (ar fi putut) să fie neagră, dar care e albă. Un element suplimentar se adaugă acestei strategii picturale de o mare îndrăzneală. „Brațul de fildeș" al Haricleei constituie, ca și în text, centrul episodului. Ținta privirilor, el trasează în același timp o mare diagonală pe tabloul vid de figuri. Dând curs injoncțiunii lui Sisimitres, Haricleea și-a suflecat mâneca, dar pictorul evită să ducă la bun sfârșit acțiunea de devoalare. În opera sa nu există nici zeiță albă, nici pată neagră. În centrul ei se află o tensiune produsă de o dublă absență, de un dublu vid.

*

* *

Mai degrabă decât istoria unei hibridări, *Etiopicele* sunt o fabulă despre colonizarea culturală. Contrastul alb–negru se înscrie în ele pe traseul unei dialectici a puterii care pune în balanță aparența și esența. Această opoziție tinde către un echilibru simbolic care are într-un anumit sens de a face cu rezoluția – simbolică și ea – unui vechi conflict care opune Sudul Nordului, lumea negrilor celei a albilor. Se înțelege că, odată dovedită



26. Karel van Mander III, *Teagene punându-l la pământ pe uriașul etiopian*, către 1640, ulei pe pânză, 116 × 205 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel

legitimitatea dinastică a tinerei fete abandonate pe nedrept, regatul din Meroe va avea în fruntea sa o regină – Haricleea – care va fi *în același timp* neagră și albă, albă și neagră.

Dar *Etiopicele* pun în evidență caracterul precar al acestui echilibru și cel, din nefericire ineluctabil, al unei basculări. Romanul este, în cele din urmă, purtătorul unui mesaj „colonial", iar personajul-cheie al acestui deznodământ paradoxal nu e altul decât… Teagene.

Tânăr din Tesalia, descendent direct al marelui Ahile, descris insistent ca având tenul „de un alb strălucitor" (Cartea întâi, II, p. 189), Teagene, soț promis etiopienei albe Haricleea, trece prin numeroase încercări înainte de a ajunge la mâna iubitei sale. Ultima dintre acestea, care e și cea mai

dificilă, e lupta cu un uriaș negru, campionul Meroebos. În reprezentarea acestei scene (fig. 26), Van Mander creează o adevărată narațiune a „luptei cu dublul“[60], atât de evidente sunt simetriile între cei doi combatanți, văzuți unul ca negativ al celuilalt, sau, mai precis, în asemenea măsură e Celălalt conceput ca negativ al Aceluiași. Aceeași opoziție se regăsește în descrierea literară a confruntării, unde expunerea detaliată a celor două tehnici de luptă echivalează cu a pune în scenă două moduri diferite de a concepe sinergia între corp și spirit:

> [...] etiopianul a fost adus în mijlocul spectatorilor. Aruncând în jur priviri mândre și disprețuitoare, el a înaintat încet și plin de importanță, agitându-și brațele și mișcându-și coatele ritmic. Când a ajuns în apropierea locului unde se aflau magistrații, Hidaspes l-a privit pe Teagene și i-a spus în grecește: „Străine, trebuie să lupți cu acest om, poporul îți poruncește!“ „Să fie precum dorește“ [...] și-a întins brațele înainte, s-a proptit bine cu picioarele în pământ și, cu genunchii îndoiți, cu umerii rotunjiți și cu gâtul aplecat, și-a încordat tot trupul, așteptând nemișcat începutul luptei. Când s-a uitat la el, etiopianul a surâs îngăduitor. Gesturile batjocoritoare arătau disprețul lui pentru un asemenea adversar; l-a atacat dintr-odată și, cu pumnul trimis ca dintr-o pârghie, l-a lovit în cap pe Teagene. S-a auzit zgomotul loviturii și el și-a umflat pieptul râzând prostește. Teagene însă, ca unul care frecventase școlile de gimnastică și era obișnuit cu întrecerile, cunoscând arta luptei lui Hermes, s-a hotărât să se retragă la început și, după ce își va fi dat seama de forța adversarului, să nu atace din față acest trup uriaș și feroce, ci să înfrângă forța brutală prin iscusință. Abia l-a atins celălalt și el s-a prefăcut că fusese lovit cu mult mai tare, întinzând gâtul și expunându-se să fie lovit în cealaltă parte. Etiopianul l-a atins din nou și el s-a dat înapoi, prefăcându-se că e gata să cadă cu capul în jos.
>
> Prinzând curaj, din dispreț față de adversar, etiopianul se pregătea să-i aplice o a treia lovitură fără să se păzească și-și ridică din nou brațul ca să lovească. Teagene însă s-a retras brusc, s-a ferit

aplecându-se și, prinzând cu brațul drept brațul stâng al adversarului, l-a scuturat strângându-l bine, în vreme ce avântul mâinii sale care lovise în gol l-a făcut pe om să se prăbușească la pământ; apoi, alunecând sub subsuoara acestuia, l-a prins pe la spate, în ciuda greutății de a-l cuprinde peste pântecul gras, l-a lovit puternic peste gleznele picioarelor de mai multe ori cu călcâiele, l-a silit să cadă în genunchi și, ținându-l cu picioarele, l-a apăsat pe pântece. Apoi l-a bătut pe etiopian peste pumnii în care se sprijinea și care-i susțineau capul, făcându-l astfel să cadă; i-a adus brațele de fiecare parte pe lângă tâmple și i le-a încrucișat la spate între umeri, silindu-l să se întindă cu fața la pământ. Văzând acestea, mulțimea a început să strige într-un glas plină de admirație, mai tare decât înainte [...].[61]

Astfel devine bărbatul grec demn de prințesa etiopiană și de tronul din Meroe, în mod „just și democratic", cum ne lasă să înțelegem romanul. Impresia cu care rămânem este că, în ultimă instanță, romanul nu e decât o abilă apologie a elenismului și a masculinității sale dominante, apologie camuflată sub aparențele unei narațiuni simbolice, cea a unei traversări aventuroase a Mediteranei și a unui lent suiș pe cursul Nilului către „imperiul negru" al Sudului extrem.

NEGRUL LUMINILOR

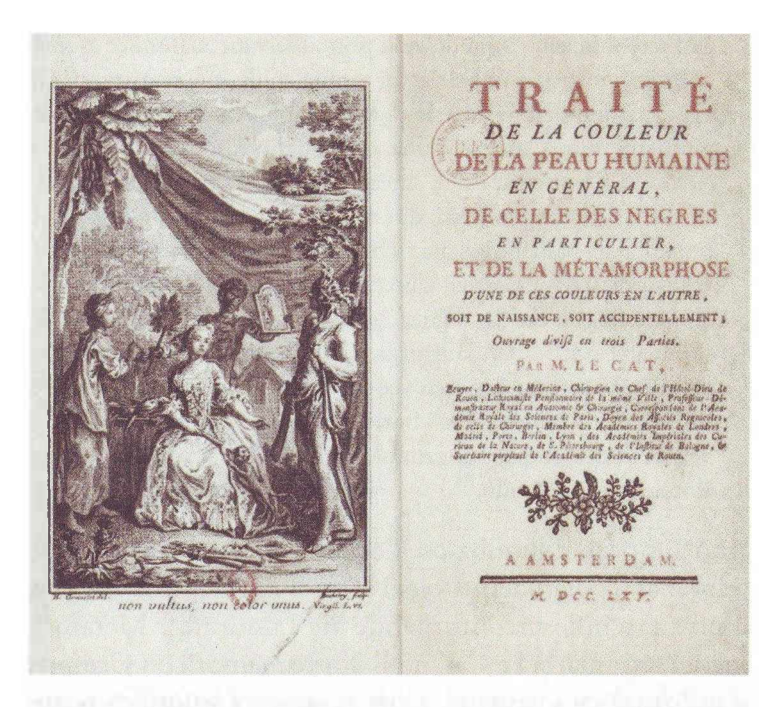
„Toți oamenii au pielea neagră, și anume mai mult sau mai puțin." Această propoziție, extrasă dintr-un discurs rostit de Petrus Camper în 1764, în cadrul unei sesiuni publice în amfiteatrul de anatomie de la Groningen[62], poate fi considerată emblematică pentru modul în care cele mai luminate minți ale secolului al XVIII-lea abordau ceea ce începuse să fie desemnat la acea vreme ca „diferență rasială".[63] Camper continuă:

Îmi este suficient că am dovedit prin observații anatomice asupra corpului nostru, și în particular asupra epidermei noastre, că nu există rațiuni pentru a crede că rasa negrilor nu se trage, la fel ca a noastră, din Adam, părintele comun al tuturor oamenilor. Că Adam va fi fost creat brun, smead, negru sau alb, va trebui să admitem că descendenții săi, din momentul în care s-au răspândit pe suprafața pământului, au trebuit în mod necesar să-și modifice trăsăturile și tenul potrivit climatului în care au ajuns să locuiască, alimentelor cu care se hrăneau și maladiilor de care se întâmpla să fie afectați. [...] Adăugați la acestea observațiile pătrunzătorului Le Cat și nu veți mai vedea nici o dificultate în a întinde împreună cu mine o mână fraternă negrilor și a recunoaște în ei veritabili descendenți ai primului om, pe care îl considerăm părintele nostru comun.[64]

A limpezi, a lumina ceea ce e întunecat, iată, potrivit celor mai reputați dermatologi ai secolului al XVIII-lea, una dintre sarcinile inconturnabile ale Luminilor. Metafora merită reținută, și Le Cat, unul dintre mentorii lui Camper, o utilizează cu insistență. Doar experiența științifică poate aduce, afirmă el, „o rază de lumină în subteranele obscure ale unui labirint imens“[65]. Pe urmele lui Le Cat, Camper observă, scrutează, disecă. A merge dincolo de epidermă pentru a pătrunde secretele culorii negre se dovedește, cu toate acestea, prea puțin clarificator:

[...] având ocazia să disec în 1758, la Amsterdam, un tânăr negru din Angola – relatează omul de știință olandez –, am găsit că sângele lui avea exact aceeași culoare cu al nostru și că partea medulară a creierului său era la fel de albă – dacă nu chiar mai albă – decât cea a europenilor.[66]

El adaugă, în aceeași ordine de idei, dar într-o notă de subsol: „Pentru a face acest lucru mai evident, am disecat în același timp creierul unui alb.“[67] Aceeași constatare: nici o diferență! Rămâne însă semnificația demersului însuși: a


non vultus, non color unus.

TRAITÉ
DE LA COULEUR
DE LA PEAU HUMAINE
EN GÉNÉRAL,
DE CELLE DES NEGRES
EN PARTICULIER,
ET DE LA MÉTAMORPHOSE
D'UNE DE CES COULEURS EN L'AUTRE,
SOIT DE NAISSANCE, SOIT ACCIDENTELLEMENT;
Ouvrage divisé en trois Parties.
PAR M. LE CAT,

A AMSTERDAM.
M. DCC. LXV.

27. Frontispiciul tratatului lui Claude Nicolas Le Cat, *Traité de la couleur de la peau humaine en général, de celle des nègres en particulier, et de la métamorphose d'une de ces couleurs en l'autre soit de naissance, soit accidentellement* (Amsterdam, 1765), BNF, Paris

diseca pentru a compara. Se înțelege de aici că originile culorii epidermei se află dincolo de epiderma însăși. Dar unde, mai precis? Evident, nici în roșul sângelui, nici în albul masei cerebrale. Camper le repereazā în „țesutul reticular", membrană colorată „formată din întrețeserea capilarelor pielii, ale căror fibre sunt ușor de observat la mână și la picior, dând la o parte cu grijă epiderma"[68].

În pofida schimbării paradigmei, care a devenit din „mitică" „științifică", vechea dualitate negru–alb e în continuare prezentă. Nimic mai simptomatic în această privință decât titlul

tratatului de dermatologie al lui Le Cat: *Tratat privind culoarea epidermei umane în general, și cea a negrilor în particular, și metamorfoza uneia din aceste culori în cealaltă fie prin naștere, fie prin accident.* Prejudecățile privind culoarea neagră continuă să obsedeze spiritele, ca și cele privind figurile intermediare. Frontispiciul ediției din 1765 vădește o strădanie de a plasa chestiunea culorii epidermei într-un context mai amplu (fig. 27). Într-un peisaj luxuriant, o doamnă (evident albă) e așezată sub un polog. Un african (evident negru) îi face umbră, o asiatică (în principiu galbenă) îi servește o băutură răcoritoare, în timp ce un indian („piele-roșie") își caută încă, s-ar părea, vocația exactă în sânul acestui univers colonial. Gravura construiește de asemenea (și mai ales) un discurs figurativ în jurul raportului dintre identitate și alteritate. În mod oarecum paradoxal, negrul e cel care ia în posesie oglinda doamnei, instrument emblematic al căutării sinelui, pentru a o așeza sub ochii „ultimului venit" („pielea-roșie"), pe care îl invită să se confrunte cu identitatea sa.[69] În josul paginii, inscripția în latină, extrasă din Virgiliu, e o adevărată proclamație a diversității: pe pământ nu există doar o singură culoare și toate chipurile diferă între ele („*non vultus, non color unus*").

Problema culorii negre trebuie abordată în contextul „diferenței universale" care, spune Le Cat, „împodobește suprafața pământului". El o definește înainte de toate prin propoziții adversative: nu e o boală, e un fenomen care nu provine nici din bilă, nici din sânge, ci dintr-un „suc nervos", pe care autorul îl botează *œthiops animal.*[70] Colorația pielii, în special raportul alb–negru, e în funcție de cantitatea de *œthiops* prezentă în organism. Cum se vede, suntem aici la un pas de descoperirea „melaninei".

Ca toți dermatologii secolului al XVIII-lea[71], Le Cat avea o adevărată obsesie a formelor mixte, îndeosebi a figurii

negrului-alb, care agitase deja spiritele în secolele precedente.[72] El are încredere în opinia potrivit căreia „în centrul Africii, al acestei părți a vechii lumi al cărei interior este pentru noi atât de nou, în mijlocul unei vaste populații maure, poate fi descoperită o rasă de oameni albi ca laptele, având aceeași formă și aceeași fizionomie ca cea a compatrioților lor negri“[73], și nu respinge cu totul credințele privind rolul „imaginației mamelor“, asupra căreia preferă să lase să planeze misterul. Dar partea cea mai interesantă a secțiunii pe care o consacră formelor mixte e formată din descrierile de caz, între care cel mai semnificativ este cel cunoscut până azi sub numele de „negresa părintelui Gumilla“:

> Părintele Gumilla, autor al lucrării *Historia del Orinoco*, a văzut în Cartagena Indiilor în 1738 o fiică a unei negrese pătată simetric în negru și alb din cap până-n picioare: capul era acoperit de un păr negru buclat, în mijlocul căruia era o piramidă de fire crețe, albe ca neaua, ale căror vârfuri ajungeau în creștetul capului, iar baza era între sprâncene; jumătatea lor interioară era albă și buclată, iar exteriorul, negru și creț: în centrul acestei piramide albe era o pată neagră regulată, ca alunițele Doamnelor noastre. Chipul era de un negru-deschis, cu pete de o culoare mai vie; o altă piramidă albă mergea de la gât la adâncitura de sub buza inferioară, deasupra bărbiei. Această copilă avea la mâini ca niște mănuși negre și la picioare un fel de ghetuțe de un negru-deschis, cenușiu; pe piept și pe umeri, un fel de pelerină neagră; restul corpului era pătat de alb și negru.[74]

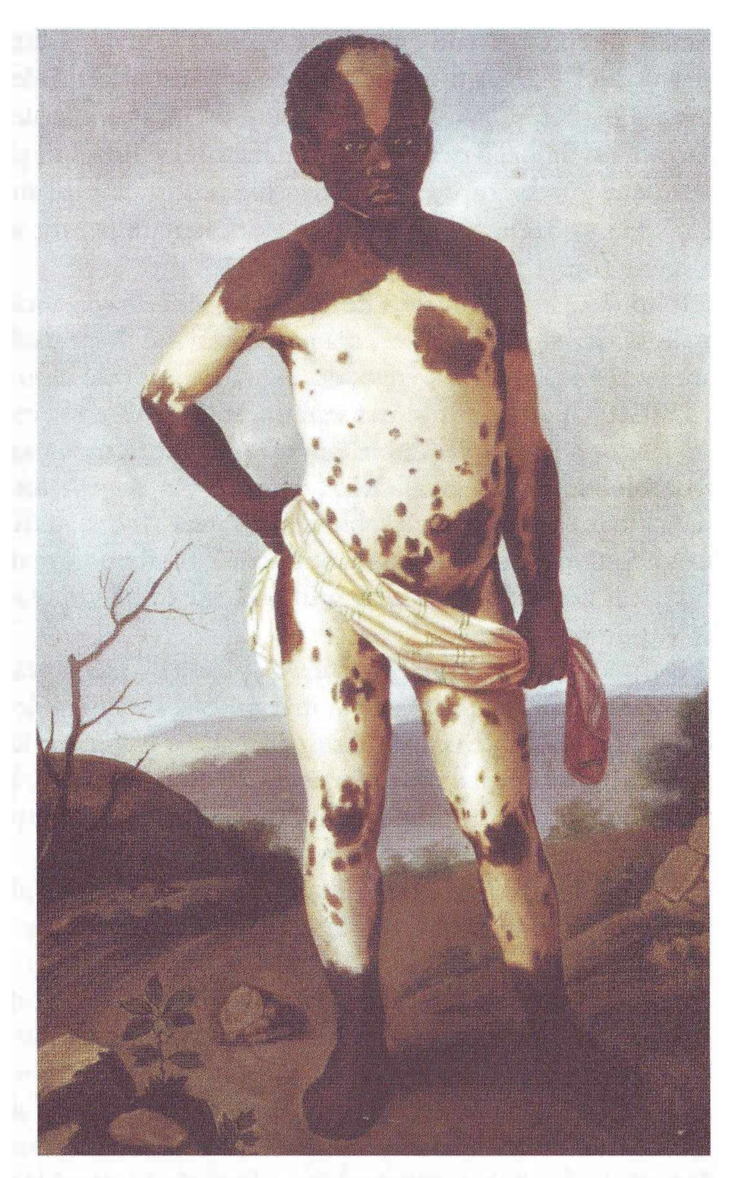
Această descriere avea să facă școală și avea să fie la originea unor reprezentări picturale în care privirea științifică se îmbina cu intenția artistică. Este, de exemplu, cazul tabloului lui Joaquim Manuel da Rocha (fig. 28), care rezistă oricărei tentative de clasificare precisă (e vorba de un portret? de un studiu dermatologic?)[75] „Piramida albă“ de care vorbește Camper e acolo, deși își îndreaptă vârful spre rădăcina

nasului, nu spre creștetul capului. Se regăsesc, ca atare, și alte caracteristici, cum ar fi marile zone de negru sub formă de „mănușă“, „ghetuță“ sau „pelerină“. Cum vedem, avem aici de a face cu un limbaj descriptiv comun textului și imaginii și ne putem întreba care sunt motivațiile profunde care au condus la utilizarea unor metafore vestimentare pentru a desemna zonele de piele neagră.

Răspunsul ne e dat, poate, de faptul că pielea albă era încă înțeleasă ca „adevărata piele“, cea neagră servind drept pată supra-adăugată sau, dacă vrem, de „supra-piele“. Este inversată astfel – lucru uimitor, dar semnificativ – ordinea componentelor acestei „piei duble“, în care negrul ar trebui să joace rolul de „fond“, iar albul, cel de „pată“. Înțelegem, totodată – cum sugerează atât tabloul, cât și textul –, că nuditatea negrului și cea a albului sunt diferite: albul nud e mai nud decât negrul, în timp ce negrul nud este totuși „îmbrăcat“ cu propria sa piele.

Dermatologia Luminilor, care s-a aplecat de asemenea, cu multă atenție, asupra cazurilor inverse (cele ale albilor deveniți dintr-un motiv sau altul negri), a ajuns în general la concluzia, fundamental discriminatoare, că albinismul rezultă dintr-un fenomen de recuperare a albeții originare, în timp ce „înnegrirea“ albilor s-ar explica printr-o boală de piele.[76] În primul exemplu (cel al negrului bălțat), albeața e parțial *recuperată*, în timp ce în al doilea (cel al albului înnegrit) ea e *atacată*.

Există totuși un caz în care, în loc să atace albeața, negrul o poate pune în evidență. Lucrul e menționat de Le Cat, deși doar în trecere, în descrierea „negresei părintelui Gumilla“, când, vorbind despre o pată neagră situată în mijlocul piramidei imaculate (detaliu absent din tabloul lui Joaquim Manuel da Rocha), o compară cu „alunițele Doamnelor noastre“. Comparația e interesantă, căci, la fel cu metaforele preluate din limbajul vestimentar, în moda secolului



28. José Padró, *Negrul bălțat*, către 1910 (copie după originalul de Joaquim Manuel da Rocha, 1786), ulei pe pânză, 154 × 100 cm, Museo Nacional de Antropología, Madrid

29. *Portretul Mariei Ladvenant y Quirante*, gravură, în Emilio Cotarelo y Mori, *Maria Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de la corte* (Madrid, 1896), Museo Nacional del Teatro de Almagro, Madrid

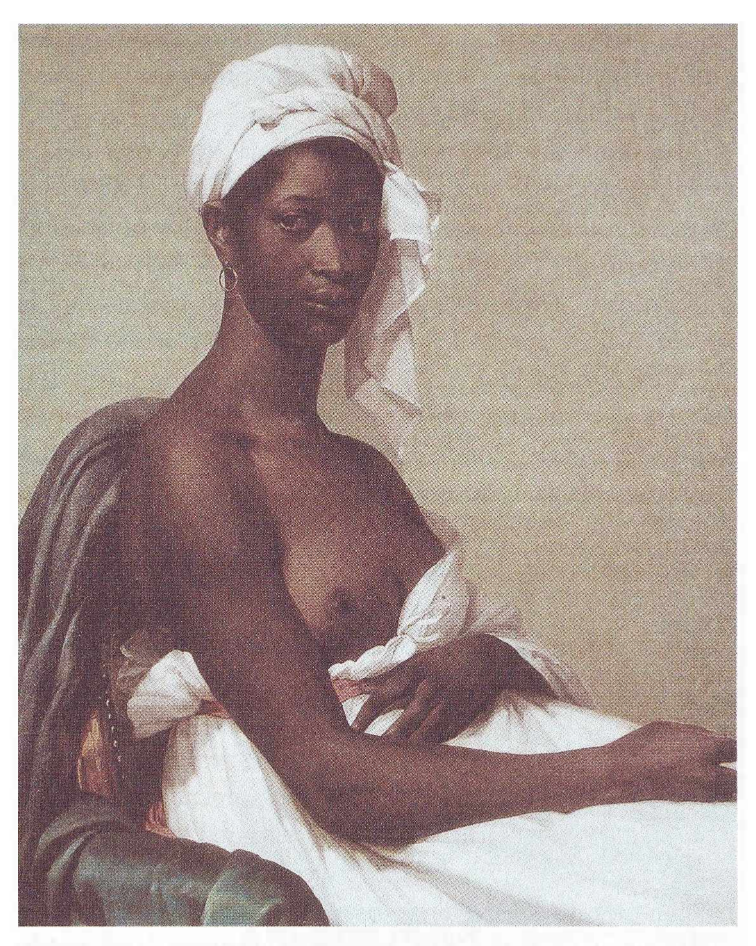
al XVIII-lea alunița e un accesoriu care se aplica *pe* piele, dar pentru a-i accentua strălucirea, nu pentru a o ascunde[77] (fig. 29). E vorba, în fond, de urmele reziduale ale vechii estetici, întemeiate pe antiteza negru–alb, care era deja deplin activă în secolele al XVI-lea și al XVII-lea (fig. 4–6). Indicațiile de tehnică picturală pe care le dă Le Cat trebuie interpretate în contextul acestei estetici: „negrul cel mai frumos

30. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Jean-Baptiste Belley, deputat de Santo Domingo în Convenție*, 1797-1798, ulei pe pânză, 158 × 111 cm, castelele Versailles și Trianon, Versailles

pentru pictură se face din fildeș calcinat“[78] – o observație care are, fără îndoială, o semnificație simbolică, mai degrabă decât o valoare factuală.

E de ajuns să luăm în considerare două dintre cele mai cunoscute portrete de „negri“ de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, pentru a constata în ce mod a fost reluată și reformulată opoziția negru–alb. Portretul „cetățeanului“ Jean-Baptiste Belley de Girodet[79] (fig. 30) a fost expus pentru prima oară la Élysée în 1797 cu titlul *Portret de negru*, apoi la Salonul din 1798 ca *Portretul lui C. Belly, ex-reprezentant al Coloniilor*. Cariera personajului oferă un foarte bun exemplu al noii demnități a bărbaților de culoare în Epoca Luminilor. Sclav de origine senegaleză, eliberat probabil la puțin timp după sosirea lui pe insula Santo Domingo (Haiti), devenit căpitan de infanterie, apoi deputat al Convenției în 1793, Belley a petrecut câteva luni la Paris, ocazie cu care s-a întâlnit cu Girodet și a pozat pentru el. Portretul a rămas multă vreme proprietatea artistului, înainte de a intra în colecțiile statului.

Belley se prezintă spectatorului ca un om liber. Poza lui e nonșalantă, veșmintele sale stau mărturie pentru calitatea lui de deputat, subliniată, în plus, de detalii precum panașul din pene tricolore sau eșarfa care îi încinge brâul. Dar poate și mai important decât simbolismul cromatic republican este cel care rezultă din raportul negru–alb, reliefat cu un scop evident. Bustul de marmură al cărui soclu servește drept sprijin deputatului celebrează figura abatelui Raynal, dispărut în 1796, autor al unei monumentale *Histoire des deux Indes* (1770). Savantul cunoscut pentru virtuțile sale republicane (Raynal) și deputatul haitian (Belley), unul mort, celălalt în viață, unul alb, celălalt negru, unul de marmură, celălalt din carne, formează o unitate de o forță aparte, un fel de ființă bicefală a cărei siluetă se detașează pe cerul aceleiași patrii. Soclul statuii de care se sprijină cotul deputatului are constanța și fermitatea



31. Marie-Guillemine Benoist, *Portretul unei negrese*, 1800, ulei pe pânză, 81 × 65 cm, Luvru, Paris

marmurei și o culoare greu de definit. E vorba, s-ar putea spune, despre o „culoare hibridă“ sau, mai bine, o „culoare metisă“.

Dialogul opoziției culorilor este, de asemenea, trăsătura care iese în evidență în *Portretul unei negrese*, pe care Marie-Guillemine Benoist l-a prezentat la salonul din 1800[80] (fig. 31). Modelul e anonim, dar puternic individualizat. Fiind vorba

de o femeie neagră, poza, de inspirație rafaelescă, amintind de portretul *Fornarinei* al maestrului italian, ar putea fi percepută ca o provocare. În plus, opera conține aluzii la ideologia republicană, fundamentală și pentru portretul lui Belley.

Portretul unei negrese a fost pictat și expus, cum am menționat mai sus, în fericitul interludiu care separă abolirea sclaviei prin decret, în 1794, de restabilirea ei, în 1802.[81] Emblema tricoloră e prezentă și aici, ca și în portretul lui Belley, dar în mod aluziv. O stofă albastră odihnește pe spătarul scaunului, o pânză albă acoperă partea de jos a corpului și capul. Albul imaculat al pânzei și fondul deschis fac să iasă puternic în evidență culoarea și textura pielii.[82] Unul din brațe se detașează în prim-plan, având aproape aerul unei ființe vii autonome, ca pentru a întări caracterul exemplar al operei, construite printr-o supralicitare a vechilor structuri cromatice cu dominantă antitetică. Rezultatul e de o calitate și de o modernitate dificil de întrecut, depășind evident ceea ce era pe atunci norma, de unde și atacul frontal al părții celei mai conservatoare a criticii:

> Nu știu dacă e talent
> Negrul peste alb să-l pui,
> Cum se vede în pictură;
> Contrastul rănește ochii,
> Pe cât e relieful mai vădit,
> Pe-atât portretul pare mai hidos.[83]

Lectura acestui comentariu critic și a altora asemănătoare ne face să înțelegem că, departe de a vedea pacificarea unui conflict, Epoca Luminilor a fost, dimpotrivă, momentul lui de efervescență extremă.

II
Inventarea evreului

CHIPURI ALE LUI IUDA

În arta creștină, evreul nu se revelează ca atare decât începând din momentul în care-și afirmă rezistența față de mesajul cristic (fig. 7). Profeții și strămoșii care populează imaginarul legat de Vechiul Testament nu-și dezvăluie adevărata identitate în raport cu versantul alterității, ci cu cel al continuității sau prefigurării tipologice[1]. Pe de altă parte, Maria, Iosif, Ana, Ioachim, Elisabeta sau Zaharia erau „evrei", dar și rudele viitorului Mesia. Evreul devine Celălalt abia atunci când se distinge de Același (de Sine), ignorând și negând sosirea lui Mesia. Pentru a putea contura exact caracterul fantasmatic al acestui Celălalt, el trebuie problematizat în contextul unui imaginar particular, îndeosebi prin intermediul dialecticii dintre continuitate și ruptură. Este vorba însă de o dialectică care, la nivelul vieții sociale, a fost multă vreme constant supusă unui ansamblu de presiuni. Având în vedere că evreii nu se diferențiau de restul populației prin nici o trăsătură vizibilă (culoarea pielii, statură, alură etc.), Biserica, puterea seculară, dar și cea rabinică i-au obligat, începând cu veacul al XIII-lea, să poarte semne vestimentare specifice, mai precis *rota* – o bucată de stofă rotundă, în general galbenă, ce se fixa pe haine –, apoi pălăria țuguiată și caftanul

galben; și, mai semnificativ, se observă apariția unui număr de stereotipuri fizionomice, ca nasul coroiat și părul roșcat. Așa cum au demonstrat studiile recente consacrate istoriei sociale a aparențelor, „diferența“ iudaică s-a conturat în cursul Evului Mediu, la capătul unui proces lent și laborios, pe care imaginea picturală nu l-a asimilat decât cu mare dificultate și într-o manieră contrastantă.[2]

Acest proces se observă începând cu sfârșitul Evului Mediu în opera primului artist pe care izvoarele nu ezită să-l califice drept „modern“. Este vorba de Giotto, descris de Cennino Cennini în *Libro dell'arte* cu următoarele cuvinte, devenite celebre: „Giotto schimbă arta picturii, aducând-o de la forma greacă la cea latină, modernă; el stăpâni arta cea mai desăvârșită pe care a avut-o vreodată cineva.“[3]

Să ne oprim pentru o clipă la decorația bisericii Arena din Padova, operă fundamentală a acestei revoluții. Alteritatea iudaică nu constituie, desigur, prioritatea lui Giotto, dar ea este învestită cu o complexitate ce justifică atenția noastră.

Capela, consacrată Fecioarei *Annunziatà* (*Bunei Vestiri*), a fost construită între 1303 și 1305, la comanda lui Enrico Scrovegni, bancherul care se întâmpla să fie cel mai bogat locuitor din Padova.[4] Între 1303 și 1306, Giotto – despre care numeroase surse susțin că ar fi fost și arhitectul ei – a împodobit-o cu un ciclu de fresce foarte complex. Viața Mariei, Copilăria lui Isus, Patimile sunt reprezentate în trei registre suprapuse, iar compoziția din arcul estic – ce separă corul de restul capelei – figurează printre cele mai dezbătute aspecte iconografice ale acestor fresce[5] (fig. 32). În partea superioară se poate vedea primul act al misiunii celeste ce va conduce la Întruparea Verbului în sânul Fecioarei; imediat deasupra este reprezentată dogma centrală a credinței creștine, *Buna Vestire*. Fiind vorba de un mister fundamental, Giotto a optat să-l reprezinte urmând o anume tradiție bizantină,

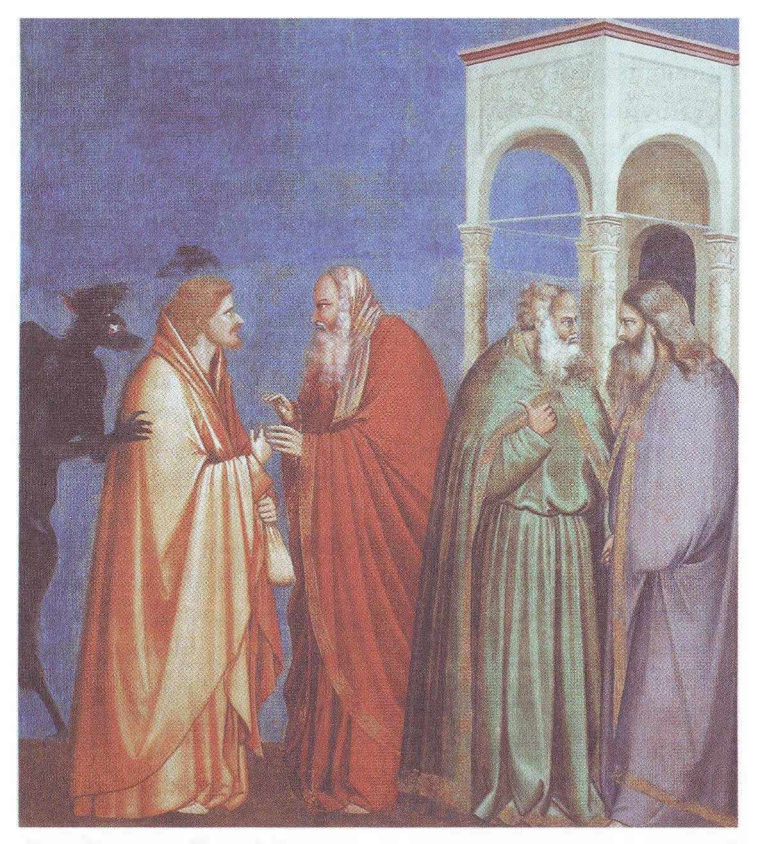
32. Giotto, Capella degli Scrovegni, Padova, vedere spre absidă, 1303–1310

într-o manieră eliptică, separând categoric cei doi actori ai narațiunii: îngerul care anunță „vestea cea bună“ și Fecioara care o primește. Procedeul dezvăluie integrarea decorului pictat în liturghie; astfel, Întruparea se realizează parțial „în imagine“, (re)producându-se periodic prin intermediul „prezenței reale“ a corpului lui Cristos în sfânta împărtășanie, în ritualul transsubstanțierii săvârșit pe altar în timpul serviciului religios.

Scena *Vizitațiunii*, plasată în partea dreaptă a registrului inferior pe același perete, în succesiunea imediată a Fecioarei *Annunziatà*, subliniază continuitatea dintre „prezența în imagine“ și „prezența figurală“[6]. Ampla haină roșie a Mariei maschează graviditatea miraculoasă, ale cărei semne au fost percepute întâia oară de Elisabeta, gravidă la rândul ei:

> Și în acele zile, sculându-se Maria, s-a dus în grabă în ținutul muntos, într-o cetate a seminției lui Iuda. Și a intrat în casa lui Zaharia și a salutat pe Elisabeta. Iar când a auzit Elisabeta salutarea Mariei, pruncul a săltat în pântecele ei și Elisabeta s-a umplut de duh sfânt. Și cu glas mare a strigat și a zis: Binecuvântată ești tu între femei și binecuvântat este rodul pântecelui tău. Și de unde mie aceasta, ca să vină la mine Maica Domnului meu? Că iată, cum veni la urechile mele glasul salutării tale, pruncul a săltat de bucurie în pântecele meu. Și fericită este aceea care a crezut că se vor împlini cele spuse ei de la Domnul (Luca 1, 39–45).

Misiunea divină este astfel împlinită, iar opțiunile iconografice ale lui Giotto sunt deocamdată perfect coerente. Cu toate acestea, reprezentarea din partea stângă a absidei – pandant al *Vizitațiunii* – ridică o problemă de înțelegere, din cauza locului pe care-l ocupă în această tramă complexă. Este vorba de *Trădarea lui Iuda* (fig. 33), episod ce pare cu totul scos din context, în locul în care este plasat. El a stârnit multe perplexități, provocând nenumărate încercări de interpretare, de cele mai multe ori sterile.



33. Giotto, *Trădarea lui Iuda*, 1305, frescă, 150 × 140 cm, Capella degli Scrovegni, Padova

Este evident însă că Giotto a căutat un echilibru pe cât posibil perfect în compoziția din arcul absidei. *Trădarea lui Iuda* și *Vizitațiunea* sunt concepute simetric. Spațiul fiecăreia dintre scene, în care personajele își răspund ca într-o oglindă, este compus, la stânga, dintr-un fond albastru, iar la dreapta, dintr-un portic cu coloane. Acest dispozitiv formal ingenios permite înscenarea unei contradicții fundamentale. În plan iconografic, simetria celor două compoziții creează o opoziție simbolică: în raport cu atestarea miraco-

lului, care este palpabil grație atitudinii devotate a Elisabetei, trădarea lui Iuda reprezintă inversul absolut. Elisabeta și Iuda sunt amândoi „evrei", dar gestul de recunoaștere o eliberează pe prima de acest statut, în vreme ce actul trădării îl consacră pe cel de-al doilea, pe Iuda, ca figură inconturnabilă a Celuilalt.

Să analizăm mai îndeaproape construcția propusă de Giotto.

Deși nici una dintre evanghelii (inclusiv apocrifele) nu vorbește despre aspectul fizic al lui Iuda, pictorii îl înfățișează, începând din a doua jumătate a secolului al IX-lea, cu păr roșcat.[7] La acest atribut, ce nu va întârzia să se impună, se va adăuga mai târziu, îndeosebi începând din secolul al XIII-lea, culoarea ocru a veșmântului. Giotto nu face excepție de la această tradiție, chiar dacă acordă o mai mare importanță galbenului distinctiv decât roșului infamant. În această scenă, Iuda poartă un veșmânt galben, acoperit de un amplu mantou galben, ținând gajul trădării într-o pungă galbenă. „Galben pe galben pe galben": iată semnul cromatic al unui personaj care nu poate fi decât abject.

Este util să comparăm relația cromatică înfăptuită aici cu pandantul ei din scena *Vizitațiunii*. Alianța roșu–galben – concretizată în *Vizitațiune* prin veșmintele celor două femei – este inversată în raportul galben–roșu incarnat de veșmintele lui Iuda și ale marelui preot. Astfel, un observator atent poate constata cu ușurință că mantia Elisabetei are o nuanță aurie, ce se regăsește în nimbul care-i înconjoară capul. „Trădătorul" nu are nimb, iar mantia sa nu este aurie. Este un „altfel" de galben.

Construcția fizionomică a lui Iuda completează indiciile cromatice ale alterității. Reprezentarea din profil îi permite lui Giotto să reia, la rândul său, o serie de *topoi* proveniți din tradiția medievală: fruntea pleșuvă, ochii înfundați în orbite,

nasul coroiat. Într-un studiu devenit clasic, Meyer Schapiro a subliniat potențialul expresiv al acestui punct de vedere, care permite conturarea alterității într-o formă neobișnuită. Profilul nu indică niciodată „Sinele“, ci se referă întotdeauna la „Celălalt“.[8] În vremurile sumbre ale unei istorii mai recente, caricatura antisemită îl va transforma într-unul dintre mijloacele preferate de deriziune.

La Giotto, profilul lui Iuda nu este doar exagerat, ci face parte dintr-un sistem degradant de semne. Astfel, negativitatea sa fundamentală se dezvăluie grație prezenței fantasmatice a unui personaj care stă în umbra lui. Introducerea imaginii Diavolului, sub forma unei siluete aflate într-un contact strâns cu cea a apostolului trădător, constituie una dintre marile invenții ale lui Giotto, contribuind la instalarea „diferenței iconice“. Evanghelia după Luca, singura ce o amintește, conferea deja acestui episod un loc la limita vizibilului:

> Și a intrat Satana în Iuda, cel numit Iscarioteanul, care era din numărul celor doisprezece. Și ducându-se el a vorbit cu arhiereii și cu căpeteniile oastei, cum să-L dea în mâinile lor. Și ei s-au bucurat și s-au învoit să-i dea bani. Și el a primit și căuta prilej să-L dea lor fără știrea mulțimii (Luca 22, 3–6).

Noutatea lui Giotto rezidă în transformarea demonului interior într-un demon exterior, care devine astfel, din invizibil, vizibil. Odată ce Iuda este asaltat, prins, posedat de Diavol, se instaurează o asemănare ineluctabilă. Diavolul este dublul lui Iuda, iar în raport cu Iuda el devine Celălalt.

Diabolizarea evreului datorează lui Giotto cea mai directă și puternică formulare vizuală. Ea constă în proiectarea unei alterități relative într-o alteritate absolută. Contează prea puțin, în final, dacă personajul Iuda a existat sau nu (ca să nu mai vorbim de Diavol!), subiect amplu dezbătut atunci, ca și acum. Important, cu adevărat, este locul ocupat de această

34. *Cina cea de taină*, miniatură dintr-un evangheliar din Germania meridională, către 1160-1170, Österreichische Nationalbibliothek, Viena

figură multiplă în construcția unei identități – identitatea creștină – care, pentru a se defini, are nevoie de fantasme.

La Padova, amplasarea *Trădării* pe pilastrul stâng (deci *sinister*) al arcului absidei este rezultatul unei evidente extrapolări a „Celuilalt" evreu din contextul strict logic, iconografic și narativ al decorului, în numele unei proiecții de ordin emblematic.[9]

Există mai mulți „Iuda" pe pereții capelei Scrovegni și toți sunt diferiți. Nici unul nu seamănă cu cel din *Trădare*

35. Giotto, *Cina cea de taină*, 1305, frescă, 185 × 200 cm, Capella degli Scrovegni, Padova

și nici unul nu este analog cu celălalt. Singura trăsătură comună constă în faptul că această figură multiplă se construiește de fiecare dată prin „deosebire".

În *Cina cea de taină* (fig. 35), apropierea lui Iuda de grupul de apostoli este atât de mare, încât cu greu poate fi identificat la prima vedere. Această strategie este contrară tradiției ce constă în separarea lui Iuda prin izolarea sa, uneori cu prețul

unor soluții extreme.[10] Astfel, într-o miniatură dintr-un evangheliar german medieval, datând din a doua jumătate a secolului al XII-lea[11] (fig. 34), apostolul trădător este complet izolat de restul tovarășilor săi. Cu toate acestea, el poate fi recunoscut cu ușurință în prim-planul imaginii, redus la o poziție inferioară, exhibând profilul strâmb și roșeața degradantă, care, începând cu părul, i-a cuprins întreaga făptură.

Nimic din toate acestea nu se observă la Giotto. Compoziția este descentrată, urmând indubitabil cuvintele lui Pseudo-Bonaventura, care, în *Meditațiile* sale, și-l imagina pe „Domnul Isus stând smerit într-un colț“[12]. Mai mult decât un semn de marginalizare, locul desemnat apostolului infidel, în extremitatea stângă a mesei, se explică prin participarea sa la un episod secundar în care este implicat împreună cu alți trei actori: Cristos, Petru și Ioan. La vestirea Patimilor, Iuda – care își ținea mâna pe masă – se trădează („Dar iată, mâna celui ce Mă vinde este cu Mine la masă“, Luca 22, 21), Petru se revoltă, iar Ioan, copleșit, caută consolarea în brațele Învățătorului.

Ar fi inutil să căutăm în trăsăturile lui Iuda o asemănare, fie și îndepărtată, cu personajul din *Trădare*, căci, în *Cina cea de taină*, Giotto îl construiește după parametri cu totul diferiți. Fără gestul revelator și fără galbenul caracteristic al mantiei, el este greu de identificat. Profilul abia se distinge, fiind simetric cu cel al lui Ioan. În *Cina cea de taină*, Iuda constituie antiteza absolută a „apostolului preaiubit“. Este contrariul său, oglinda sa sumbră.

A treia scenă în care apare Iuda conține și ea opoziții, dar într-o economie complet diferită. *Sărutul lui Iuda sau Prinderea lui Isus* (fig. 36) este una dintre cele mai celebre fresce ale capelei, contribuind într-o manieră decisivă la elaborarea unei simbolistici a alterității iudaice. În plus, ea ocupă mijlocul registrului inferior, poziția extrem de importantă

36. Giotto, *Sărutul lui Iuda sau Prinderea lui Isus*, 1305, frescă, 185 × 200 cm, Capella degli Scrovegni, Padova

în cadrul ciclului fiind subliniată, între altele, prin faptul că liniile de fugă din toate scenele laturii sudice, ca și cele de pe mulurile decorative ce le delimitează converg către această zonă a peretelui.[13]

Narațiunea relatată de Evanghelia după Marcu, posibil punct de plecare al transpunerii picturale giottești, îi conferea deja lui Iuda un loc central:

> ...a venit Iuda Iscarioteanul, unul dintre cei doisprezece, și cu el o mulțime cu săbii și cu ciomege, de la arhierei, de la cărtu-

rari și de la bătrâni. Iar vânzătorul le dăduse semn, zicând: Pe care-L voi săruta, Acela este. Prindeți-L și duceți-L cu pază. Și venind îndată și apropiindu-se de El, a zis Lui: Învățătorule! Și L-a sărutat. Iar ei au pus mâna pe El și L-au prins (Marcu 14, 43–46).

La Padova, Cristos și Iuda sunt plasați în centrul unei compoziții remarcabile prin dinamica sa. Îmbrățișându-l, trădătorul îl înfășoară pe Isus în ampla sa mantie galbenă. Ei sunt izolați într-o confruntare ce îi separă aproape complet de ceea ce se petrece în jurul lor: cuplul iese în evidență. Spre deosebire de alte scene similare anterioare, contemporane sau posterioare[14], Giotto nu reprezintă „sărutul". Mai mult decât atât, el nu traduce raportul dintre cele două personaje prin relația clasică între frontalitatea maiestuoasă a lui Cristos și profilul neregulat al trădătorului[15]. În contradicție cu deprinderile iconografice anterioare, Giotto plasează capul Mântuitorului în așa fel încât privirile se confruntă. Ciocnirea produsă se manifestă printr-un dialog dramatic, perceput în opoziția dintre cele două chipuri.[16] Chipul lui Cristos pare modelat după profilul unei medalii antice, în timp ce chipul lui Iuda, crispat, exteriorizează sumbra mișcare sufletească.

Trăsăturile lui Iuda nu se îndepărtează prea mult de ceea ce era deja familiar spectatorului, grație chipului pe care-l putuse contempla în *Trădarea lui Iuda*. Totuși stereotipul nu este aici esențial, căci Diavolul, dintr-un element exterior, redevine acum interior. Chipul și privirea trădătorului, la rândul lor, nu se mai definesc prin asemănarea cu demonul, ci, dimpotrivă, prin opoziție cu profilul și privirea lui Cristos.

Există, așadar, mai mulți Iuda în primul ciclu pictural al epocii „moderne". Primul dintre ei seamănă cu Diavolul, al doilea este opusul apostolului preaiubit, Ioan, al treilea

incarnează diferența absolută față de Cristos. Iuda este întotdeauna diferit și niciodată același. Este întotdeauna „Celălalt".

TORȚIONARII LUI CRISTOS

Scenele Patimilor reprezentate de Giotto la Padova nu se confruntă direct cu stereotipurile antiiudaice moștenite din Evul Mediu.[17] Acestea tind să se estompeze în favoarea unor noi opoziții. Imediat după *Prindere*, Cristos își regăsește, aproape demonstrativ, poziția frontală, în vreme ce torționarii săi continuă să exhibe un profil neregulat. Mai mult decât prin fizionomie, alteritatea se alcătuiește din acțiunile lor, menționate în Evanghelii și descrise mai detaliat în *Meditationes vitae Christi* de Pseudo-Bonaventura:

> Unul îl prinde, altul îl leagă, unul îl atacă, altul strigă, unul îl împinge, altul îl blasfemiază, unul îl scuipă, altul îl batjocorește, unul îl învăluie [ca să-l seducă], altul îl interoghează, unul caută martori mincinoși împotriva lui, altul se alătură și el căutătorilor, unul dă mărturie falsă împotriva lui, altul îl acuză, unul îl ia în râs, altul îi acoperă ochii, unul îl lovește peste preafrumoasa lui față, altul îl pălmuiește, unul îl duce la stâlp, altul îl dezbracă, unul îl bate în timp ce-l târăște, altul vociferează, unul îl înșfacă, tot insultându-l ca să-l înjosească, altul îl leagă de stâlp, unul se năpustește asupra lui, altul îl biciuie, unul, în bătaie de joc, îl înveșmântează în purpură, altul îi așază pe cap o coroană de spini, unul îi pune în mână o trestie, altul i-o smulge cu furie ca să-l lovească peste capul acoperit de spini, unul își pleacă genunchiul în fața lui, batjocoritor, altul ia în râs plecăciunea, și multe alte jigniri ca acestea i se mai aduc. Este târât și dus de colo colo, scuipat în față, învârtit încolo și-ncoace ca un ieșit din minți ori ca ultimul nerod, ca un tâlhar ori ca cel mai nelegiuit răufăcător. E purtat de la Anna la Caiafa, de la Pilat la Irod și înapoi la Pilat, e tras și împins ba afară, ba înăuntru. Doamne, Dumnezeul meu, ce-s

37. Giotto, *Batjocorirea lui Cristos*, 1305, frescă, 185 × 200 cm, Capella degli Scrovegni, Padova

toate astea? Nu-ți par o prea grea și prea amară luptă, prea lungă și înspăimântătoare?[18]

În raport cu acest text, Giotto este în egală măsură sintetic și înnoitor (fig. 37). El combină episoadele, făcând dificilă identificarea exactă a scenelor. Batjocorirea, procesul politic, interogatoriul, încoronarea cu spini se suprapun și se confundă, iar reprezentanții puterii romane (Pilat) fuzionează cu cei ai autorității religioase (Anna și Caiafa). Majoritatea

torționarilor nu au trăsături distinctive (sunt romani? sunt evrei?), iar singura excepție evidentă face să explodeze sistemul alterităților. Călăul cu pielea închisă, care se pregătește să-l lovească pe Isus cu ciomagul ridicat, nu este menționat în nici unul dintre textele pe care Giotto a putut să le consulte. Există totuși, în tradiția picturală medievală, exemple care atestă încercări de a defini făptura josnică a torționarului prin culoarea pielii.[19] Demersul lui Giotto rămâne însă excepțional. Acest veritabil „studiu de cap de maur" este introdus într-o manieră dinamică în reprezentarea Încoronării/Batjocoririi, păstrându-și caracterul de experiență formală inedită, grație mai ales efectului bine calculat de „figură întunecată pe fond deschis". Această figură inversează și polarizează în mod neașteptat toate alteritățile posibile, îndeplinind rolul de trăsătură unificatoare între grupul reprezentanților puterii, la dreapta, și cel al executanților, strânși în jurul lui Cristos, la stânga.

Totuși este vorba de o experiență fără consecințe imediate. În Italia Renașterii, iconografia Patimilor va fi din ce în ce mai legată de redarea „mișcărilor sufletului", care-și găsesc un teren de expresie propice în Crucificare, Coborârea de pe cruce, Plângerea și scenele corelate[20], în vreme ce artiștii din Europa de Nord vor aprofunda moștenirea gotică, făcând din urâțenia fizică semnul răutății[21]. Torționarii lui Cristos se caracterizează printr-o apariție grotescă, la care se vor adăuga – sau nu – elemente de diferențiere etnică.[22]

Acest amestec de diferențe se explică în primul rând prin ideea că Patimile au apărut din cauza păcatelor umanității, urmând să le aducă membrilor acesteia mântuirea. La Giotto, ciclul Patimilor instaurează iconografia sacrificiului lui Cristos, reclamându-se de la o lipsă de asemănare multiplă

și difuză.[23] Negarea corpului sacrificat, la polul opus, inversează neasemănarea și reformulează diferența.

MIRACOLUL OSTIEI PROFANATE

În *Antiquitez de Paris*, Gilles Corrozet relatează următoarea istorie:

> Un evreu a împrumutat bani cu gaj unei femei sărace, dar rele, ce locuia la Paris, și a făcut un târg cu această nenorocită, cerându-i să-i aducă sfântul sacrament pe care urma să-l primească în ziua Paștelui. Așa se face că, ducându-se la biserica din Saint Marie, când a sosit momentul împărtășaniei, ca un al doilea Iuda, ea a luat ostia și a dus-o necredinciosului eretic, care dintr-odată s-a năpustit cu lovituri de cuțit asupra corpului prețios al Domnului Nostru, așa încât din sfânta ostie a țâșnit sânge din abundență, ceea ce nu l-a împiedicat pe blestematul evreu să o arunce în foc, de unde aceasta a ieșit nevătămată și a început să se învârtă în jurul camerei. Scos din minți, evreul a luat-o și a aruncat-o într-un vas cu apă clocotită și dintr-odată această apă s-a schimbat în culoarea sângelui și îndată ostia s-a înălțat și a apărut vizibil ceea ce era ascuns în pâine, adică forma și figura Domnului Nostru răstignit. Această faptă atât de odioasă a fost descoperită de unul din fiii evreului, care a povestit-o unor copii de creștini, fără să se gândească că asta va pecetlui soarta tatălui său.[24]

Acest text lasă să se întrevadă deplasarea care se produce de la reprezentarea Patimilor la cea a repetiției lor rituale în ostie, „formă și figură" a corpului cristic.

Pierre Francastel a avut meritul de a fi arătat, într-un articol publicat în 1952, că narațiunea lui Corrozet reia o legendă apărută la Paris în a doua jumătate a veacului al XIII-lea. Aceasta a cunoscut mai multe variante, inclusiv una picturală datorată lui Paolo Uccello (1465-1468). Puțin mai târziu,

un excelent articol semnat de Marilyn Aronberg Lavin reconstituia legenda în detaliu, analizând semnificația pe care o are geneza predelei executate de pictorul italian; în urmă cu câțiva ani, Jean-Louis Schefer a redeschis, într-un studiu captivant, dezbaterea privind implicațiile iconografice și teologice ale miracolului ostiei profanate.[25]

Sprijinindu-mă pe aceste cercetări, îmi propun să analizez figurile alterității mobilizate în această istorie și în cea mai importantă dintre traducerile sale iconografice, tabloul de altar pictat pentru biserica Corpus Domini din Urbino.

Predela lui Paolo Uccello se prezintă sub forma unui panou de aproape 3,5 m lungime, cu o înălțime de 32 cm (fig. 38). Istoria ostiei profanate se compune din șase episoade. Primul dintre ele are loc în prăvălia unui cămătar. Reprezentarea spațiului beneficiază de enorma virtuozitate a unuia dintre marii maeștri ai perspectivei lineare. Uccello îi instalează pe cei doi protagoniști în partea stângă a scenei, în care se vede cămătarul în spatele tejghelei, îmbrăcat în roșu, iar în fața lui, femeia păcătoasă. Mantia de culoare închisă cu care aceasta și-a acoperit capul și veșmintele sale ne lasă să presupunem că vine de la biserică, unde a asistat la liturghie și s-a împărtășit. În mâna dreaptă ține ostia, a cărei formă de culoare deschisă se detașează pe fondul întunecat al cărții de conturi, procedeu foarte eficace pentru a-i pune în evidență albeața. Cu mâna stângă ia banii oferiți de cămătar. Moneda și pâinea sfințită sunt prezentate într-un raport antinomic nemijlocit, totul petrecându-se pe tejgheaua transformată în spațiul unei tranzacții profanatorii.[26]

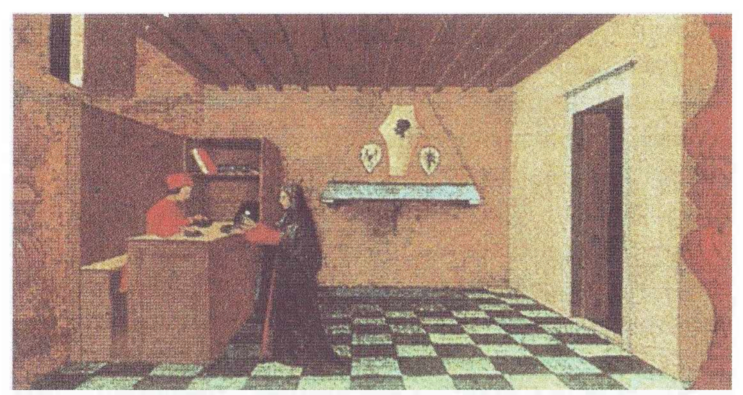
Cămătarul este un oficiant *à rebours*, marele preot al unei „alte religii", în vreme ce biata femeie – textele o afirmă destul de clar, deși comentatorii o ignoră destul de des – este, cel puțin pe moment, contrafigura lui Iuda. Abia ieșită de la împărtășanie, ea face un troc, schimbând corpul lui Cristos pe

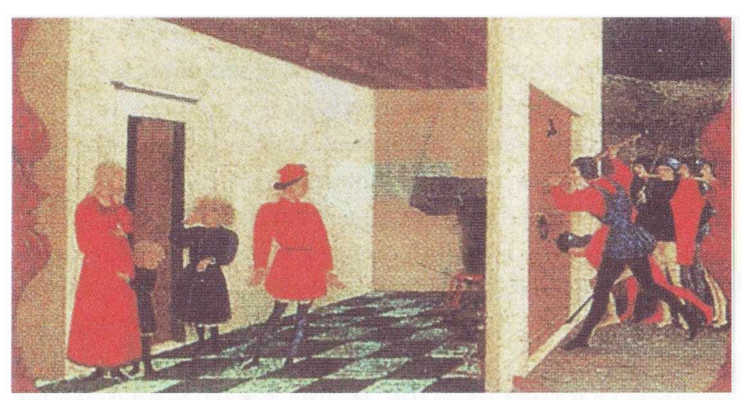
un pumn de bani. Nici bărbatul, nici femeia nu au trăsături particulare caracteristice. Absența de atribute este echilibrată de mulțimea de semne concentrate în partea dreaptă a scenei, pe plinta șemineului, către care converg toate liniile de fugă ale compoziției. Însemnele heraldice ce se pot vedea (capul de maur, scorpionul, steaua căzătoare) și care aveau probabil anumite semnificații în ochii spectatorilor din epocă sunt azi dificil de interpretat. Explicită este doar valoarea emblematică a scorpionului, semn distinctiv al „perversității iudaice".

Al doilea panou înfățișează locuința cămătarului. Ostia arde în sobă, de unde țâșnește miraculos un șuvoi de sânge. Fenomenul mărturisește prezența reală a lui Cristos în sfânta împărtășanie, iar acțiunea cămătarului evreu are ca efect transformarea profanării în repetiție a Patimilor.[27] Atingând pragul casei, sângele divin se scurge către exterior. Soldații împing ușa, spre groaza nevestei cămătarului – identificată prin voalul galben –, a copiilor și a stăpânului casei, rămași cu toții în interior.

Scena următoare se desfășoară în exterior. Plasată într-un chivot bogat, ostia este purtată în procesiune de papă spre altarul amenajat în absida figurată într-o secțiune transversală laterală. Comentatorii au observat, pe bună dreptate, caracterul inedit al combinației dintre fondul de peisaj și reprezentarea arhitecturală. Marilyn Aronberg Lavin a sugerat o posibilă apropiere de ceremoniile prilejuite de sărbătoarea Corpus Christi (Trupul și Sângele lui Isus) desfășurate la Urbino în epoca lui Uccello.[28]

În ce mă privește, mi se pare obligatoriu să subliniez simetriile ce se degajă din ansamblul predelei. Primele trei scene debutează prin tranzacția blasfematorie și culminează cu episodul profanării, pentru a se încheia cu adorarea ostiei. Ele formează un tot bine structurat, în care tejgheaua cămătarului, locul tranzacției, și masa altarului, locul transsubtanțierii,





38. Paolo Uccello, *Miracolul ostiei*, 1465–1469, tempera pe lemn, 32 × 343 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

sunt plasate într-un puternic raport de inversare. Acest altar *en abyme* constituie centrul conceptual al secvenței, iar crucea de pe masă, centrul său geometric.

Următoarele trei scene formează la rândul lor un ansamblu. Femeia păcătoasă va fi spânzurată pentru că a fost la originea sacrilegiului, dar un mesager divin intervine, aducându-i iertarea. Soarta cămătarului evreu și a familiei sale se dovedește a fi mult mai crudă: legați de stâlpi, ei vor fi arși de vii. Sursele scrise sunt destul de prudente în această privință, iar studiile cele mai documentate consacrate predelei lui Uccello confirmă că o bună parte din detaliile prezente nu figurează în versiunile textuale, atât franceze, cât și italiene, ale miracolului ostiei.[29]

Consider că pentru a sesiza mai bine sensul reprezentării trebuie reconsiderat raportul de forță care se stabilește între personajele principale. Rolul femeii eretice relevă un stereotip al genului, cel al presupusei „slăbiciuni feminine". În virtutea slăbiciunii sale morale, această femeie a intrat în pielea unui Iuda. Spânzurarea i-ar pecetlui soarta și ar accentua paralelismul, dar iertarea divină o exonerează, amânând pedeapsa... până la Judecata de Apoi.

Pedeapsa se concentrează exclusiv asupra persoanei – și a familiei – evreului, accentuând tranzacția ce a permis cămătarului acapararea corpului lui Cristos și manipularea blasfematorie a ostiei. Aici ne confruntăm cu un paradox total. Într-un studiu din 1938, Cecil Roth subliniase contradicțiile privind acuzațiile de profanare a ostiei, foarte răspândite în Evul Mediu. Pentru a exista o profanare, ar fi fost necesar ca evreii să creadă în prezența lui Cristos în ostie și să dorească cu adevărat să-i batjocorească corpul, prin chinuri.[30] În cele din urmă, acțiunea profanatoare declanșează miracolul și furnizează dovada clară a „prezenței reale".

Cu toate acestea, diferența de tratare între femeie și cămătar, vizibilă în predelă, este indubitabil deliberată și conține

un sens precis, pe care atât comanditarul (confreria Corpus Domini din Urbino), cât și pictorul aflat în slujba sa au dorit să i-l confere. Spre deosebire de femeie, evreul și familia sa sunt dublu excluși din comunitate: ei sunt executați fără speranța ispășirii și fără șansa mântuirii. La răscrucea dintre o crimă licită și un sacrificiu interzis, ei reprezintă una dintre cele mai complexe manifestări iconografice ale simbolului obscur al dreptului arhaic, studiat îndeosebi de Giorgio Agamben în *Homo sacer*:

> Ceea ce definește condiția lui *homo sacer* nu este, așadar, atât pretinsa ambivalență originară a sacralității care i-ar fi inerentă, cât, mai degrabă, caracterul particular al dublei excluderi în care se găsește prins și al violenței căreia îi este expus. Această violență – uciderea nesancționabilă pe care oricine o poate comite față de el – nu este clasificabilă nici ca sacrificiu, nici ca homicid, nici ca executare a unei pedepse, nici ca sacrilegiu. Sustrăgându-se formelor consacrate ale dreptului uman sau divin, ea deschide o sferă a acțiunii umane care nu mai este cea a lui *sacrum facere* și nici cea a acțiunii profane și pe care trebuie aici să încercăm să o înțelegem.[31]

Dezbaterea juridică privind tratamentul la care a fost supus evreul vinovat a apărut odată cu inventarea legendei ostiei profanate, la finele veacului al XIII-lea. Discuția academică, recent studiată de Elsa Marmursztejn, dezvăluie tatonările ce au însoțit stabilirea unui cadru juridic pentru un delict plasat în sfera imaginară și pentru o pedeapsă la limita legalității.[32] Purtătorul de cuvânt al acestei dezbateri a fost Henri de Gand, care a ilustrat-o cu un caz particular. Se remarcă de la bun început că la orizontul acestui *casus* se află, pe de o parte, paradoxul acțiunii de profanare, ale cărei motivații sunt greu de circumscris, iar pe de alta, poziția singulară ocupată de evrei în societatea medievală: ei erau „în societate“ (contrar tuturor celorlalți ne-creștini), dar în afara

Bisericii (spre deosebire de eretici). În măsura în care evreii se aflau în afara Bisericii, putea exista o legislație canonică care să-i privească?[33]

Iată un extras din *quolibet* (Henri de Gand):

> Urmează câteva chestiuni despre pedepse. În primul rând, despre pedeapsa care trebuie să i se aplice unei persoane particulare, anume trebuie pedepsit de justiția publică pentru delictul său un iudeu care înțeapă o ostie sfințită și, văzând că aceasta se înroșește de la sângele care țâșnește din locul străpuns, martor la o minune, se convertește și se botează [creștin]. [...] La fel, dacă pentru fapta amintită iudeul acesta n-ar fi pedepsit de justiția publică după legea creștină, atunci fărădelegea lui ar rămâne neosândită, fiindcă iudeii nu l-ar pedepsi după legea lor.[34]

Trecând peste această dilemă, Uccello evită orice aluzie la un eventual proces sau la soluția convertirii, singura capabilă să schimbe situația. Arderea pe rug este prezentată ca unica pedeapsă posibilă, simetrică și antitetică arderii ostiei, reprezentată în al doilea compartiment. Omorârea evreului nu este simbolică: în numele (con)damnării definitive, ea exclude orice posibilitate de mântuire.

Sfârșitul istoriei figurate de Uccello în ultimul panou al predelei înscenează o „moarte bună". Femeia, „ființă slabă și păcătoasă", care a beneficiat deja o dată de intervenția divină, este pe moarte. Diavolul încearcă să-i pericliteze mântuirea, dar tentația sa este deșartă: administrându-i in extremis corpul lui Cristos, îngerii permit păcătoasei să obțină o ultimă șansă de a fi mântuită și de a fi primită, așa cum se cuvine, în marele corp mistic care este Biserica[35]. Simetriile sunt din nou elocvente: după ce începuse în fața unui pseudo-altar pe care se săvârșeau miracole false, povestirea se încheie în fața „adevăratului altar" al „credinței adevărate".

Pentru a reprezenta această istorie, Paolo Uccello recurge la un dispozitiv simbolic complex, care devine inteligibil de

39. Justus din Gand, *Împărtășania apostolilor*, 1474, ulei pe lemn, 288 × 321 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Reconstituirea picturii de altar a confreriei Corpus Domini din Urbino, având la bază predela lui Paolo Uccello, *Miracolul ostiei*.

îndată ce se observă un element semnificativ al unei structuri și mai complexe. Este important să luăm în considerare nu numai locul expunerii tabloului (altarul bisericii confreriei Corpus Domini din Urbino), ci și altarul în ansamblu, a cărui predelă constituie doar baza sa (fig. 39). Aceasta era o

dimensiune unificatoare între ritualul săvârșit periodic pe *mensa* și figurarea celebrării sale pe *pala*.[36]

Istoria și iconografia tabloului de altar sunt relativ bine cunoscute, grație unor studii recente.[37] Încercările lui Paolo Uccello, ca și cele datorate lui Pierro della Francesca de a decora această biserică cu un altar corespunzător cerințelor comanditarilor nu au fost finalizate. În 1474, Justus din Gand primește, în cele din urmă, comanda. Totul indică faptul că predela lui Uccello, pictată între 1467 și 1468, era, ca să zicem așa, în așteptarea tabloului ei, menit să o încununeze, adică să-i confere sens.

Într-adevăr, *pala* ilustrează tema, rară la acea epocă în Italia, a Împărtășirii apostolilor, variantă simbolică a Cinei celei de taină. În centru, Cristos, în calitate de mare preot, dă împărtășania unuia dintre apostoli (probabil Sfântului Petru), în vreme ce ceilalți, îngenuncheați, așteaptă să le vină rândul. În actualul dispozitiv muzeal, raportul dintre miracolul ostiei, figurat pe predelă, și instituția Euharistiei, prezentată pe *pala*, nu mai este perceptibil. Dezmembrat acum, altarul nu mai lasă să se vadă legăturile existente, la origine, între compartimentele inferioare și scena principală. Este de presupus totuși că triumful Euharistiei, așa cum era plasat în spațiul predelei, se afla într-o relație strânsă cu scena Împărtășaniei reprezentată chiar deasupra, în centrul tabloului. Se pot imagina însă și alte corespondențe. În extrema stângă a spațiului în care se desfășoară împărtășirea se întrevede silueta lui Iuda, pe jumătate tăiată de cadru. Îmbrăcat cu o mantie galbenă vărgată, el ține în mână punga cu prețul trădării sale. Astfel se stabilește un paralelism cu scena vizibilă în primul compartiment al predelei, în care femeia păcătoasă vinde trupul lui Cristos unui evreu necredincios.

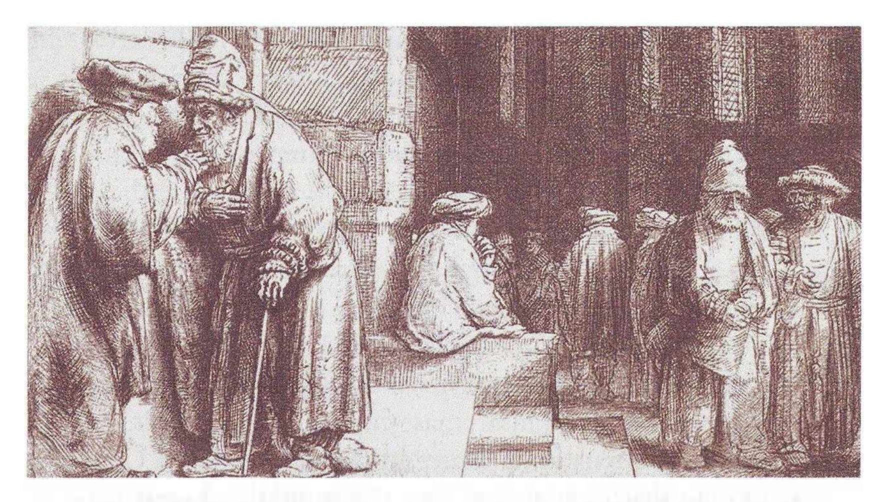
Descifrarea episodului din partea dreaptă a tabloului central este mai dificilă, provocând dezbateri aprinse între spe-

cialiști. Se recunoaște însă cu ușurință profilul lui Federico da Montefeltro, care a devenit duce de Urbino chiar în anul realizării acestei *pala*. Mai complicată este identificarea personajului în veșminte orientale, figurat în conversație cu ducele. Ipoteza conform căreia ar fi vorba de ambasadorul persan, în vizită pe atunci în Italia, susținută de Paolo Alatri și Marilyn Aronberg Lavin, este destul de convingătoare, permițând o mai bună înțelegere a implicațiilor iconografice ale scenei.[38] Sursele relatează că ambasadorul Isaac, un evreu spaniol medic la origine, ajunsese de curând în serviciul șahului, care îl însărcinase cu misiuni delicate într-o epocă în care tensiunile dintre Imperiul Otoman și Occident erau foarte puternice. Este simptomatic că acest personaj-cheie pentru echilibrul politic al regiunii se convertise la catolicism la Roma, primind numele de Sixtus, cel al papei de atunci.

Prezența evreului convertit în umbra împărtășirii apostolilor rezolvă dilemele ilustrate în predelă. Dacă figura lui Iuda confirmă fatalitatea excluderii, cea a lui Isaac/Sixtus confirmă posibilitatea includerii.

REMBRANDT ȘI EVREII

Ajunsă în Țările de Jos în secolul al XVI-lea, comunitatea de *conversos* de origine portugheză întemeiază prima congregație sefardă din Amsterdam, la începutul veacului următor. Începând din 1671, o mare sinagogă așkenază devine locul de întâlnire al evreilor din Europa Centrală, care încep să sosească în număr considerabil, după pogromurile poloneze și ruse. Reputația de ospitalitate a metropolei neerlandeze este considerabilă și va favoriza în curând formarea mitului orașului Amsterdam ca „Noul Ierusalim“[39]. În 1656, în



40. Rembrandt, *Sinagoga evreilor*, 1648, stadiul al 2-lea, acvaforte, 7,2 × 12,9 cm, Luvru, colecția Rothschild, Paris

lucrarea intitulată *Dreptate pentru evrei*, rabinul Menasseh ben Israel, ale cărui legături de prietenie cu Rembrandt sunt binecunoscute[40], face elogiul toleranței olandeze, cu intenția de a risipi umbrele care ar fi putut subzista cu privire la relațiile dintre evrei și creștini. El tratează drept invenții puerile și calomnii toate istoriile despre furturi de copii creștini, profanări de ostii sau blasfemii săvârșite în fața crucifixului. „Mărturisesc în fața lui Dumnezeu, spune el, că văd în fiecare zi la Amsterdam, unde locuiesc, o mulțime de relații bune, numeroase gesturi de afecțiune fraternă și diverse manifestări de iubire reciprocă."[41] La sfârșit, rabinul nu uită să menționeze un element esențial în relația cu aproapele: privirea. Chiar și integrat, evreul – se înțelege – rămâne „Celălalt", în asemenea măsură încât devine obiectul unui examen neîncetat din partea Aceluiași: „Este de notorietate publică faptul că [...] sinagogile sunt în general pline de creștini; aceștia urmăresc și studiază foarte atent faptele și gesturile credincioșilor."[42]

Să presupunem o clipă că ochiul ce scrutează astfel comportamentul concetățenilor săi ar fi ochiul lui Rembrandt. Gravura în acvaforte cunoscută azi cu titlul *Evrei în sinagogă* sau *Sinagoga evreilor* (fig. 40), precum și descrierea lui Gersaint din inestimabilul său catalog *raisonné* din 1751 ne pot servi ca ghid:

> În prim-plan, în stânga, se văd doi bătrâni evrei, doctori ai legii, care sunt figurile principale și cele mai mari; deasupra, pe o piatră, se citește Rembrandt f. 1648, gravat într-o manieră imperceptibilă. Unul din ei are o mână sprijinită pe un baston, iar dreapta așezată pe piept; îl ascultă atent pe celălalt, care-i vorbește cu însuflețire. Se observă în fundal o porțiune a unui templu în perspectivă ce pare a fi o sinagogă, în care mulți intră și ies, iar alții sunt așezați.[43]

Identificarea unor intenții retorice, atât în gravură, cât și în descrierea ei inaugurală, este însă mai mult decât problematică. Privirea lui Rembrandt este apropiată, atentă, analitică, dar în același timp discretă și rezervată. Interesul său pentru tipuri, tipologii, atitudini și veșminte, deși evident, este relativ moderat în raport cu atenția acordată efectelor formale, esențiale în această gravură. Rembrandt ne deschide calea către o lume închisă, în care ne conduce printr-o rețea de linii și o alternanță de plinuri și goluri, de la lumina zenitală din prim-plan până la umbra profundă din fundal.

Pornind de la această unică gravură este greu de reconstituit atitudinea artistului față de vecinii săi evrei. Aceeași dificultate se extinde, și mai semnificativ, asupra întregii sale opere. Se știe că pictorul trăia într-un cartier vecin cu sinagoga, după cum este indubitabil că avea relații de strânsă colaborare cu rabinul Menasseh ben Israel și că o parte dintre comanditarii săi aparțineau comunității sefarde. Locul pe care-l ocupă în opera lui subiectele veterotestamentare și iudaice este impresionant, chiar dacă el este un reflex al

climatului cultural și religios dominant în acea epocă în Olanda calvinistă. Numeroasele portrete de Rembrandt reprezentând, după toate probabilitățile, evrei tineri sau bătrâni, ca și celebra – și mult dezbătuta – mențiune din inventarul bunurilor sale a „unui cap al lui Cristos după natură" (adică „după un model viu"[44] – probabil un evreu din vecinătate) au contribuit la crearea mitului unui „Rembrandt filosemit", care a fost supus recent unei drastice revizuiri. Este inutil să intrăm aici în meandrele acestei dezbateri.[45] În limitele comentariului meu, mi se pare mai judicios să insist asupra unuia dintre aspectele cele mai importante ale transpunerii în imagine a „alterității iudaice", așa cum a fost ea concepută de Rembrandt. Este vorba de ceea ce s-ar putea descrie ca un exemplu rar de „alteritate reversibilă liber asumată". Aceasta este legată de privirea unui artist a cărui proprie apartenență religioasă pune încă probleme cercetătorilor[46] și a cărui manieră de a vedea implică nu doar o atitudine insolită față de Celălalt, ci și asumarea unei poziții personale în raport cu „canonul".[47] O demonstrează critica la adresa artei lui Rembrandt, apărută foarte devreme după moartea sa. Astfel, Gérard de Lairesse, în *Grand Livre des peintres* (1707), îi aruncă anatema în numele „regulilor sigure și invariabile ale artei", reproșând maestrului clarobscurului maniera de a picta, prea groasă, dar mai ales subiectele – cerșetori, actori și evrei mizerabili –, pe care le consideră nedemne de a fi reprezentate în marea artă a picturii.[48] Este vorba aici, se înțelege, nu atât de o prejudecată antisemită, cât de un apel la regulile de *bienséance* și *convenance artistique*, pe care Rembrandt s-a simțit îndreptățit să le încalce.

Pentru a înțelege motivațiile și resorturile acestui demers de transgresiune, ar trebui interogată toată creația rembrandtiană. Sarcina este uriașă și mă voi limita pentru moment să analizez două opere ale artistului, care prezintă

avantajul de a se situa una în tinerețe, iar cealaltă, în epoca sa de senectute. Ambele ilustrează într-o manieră caracteristică problema raportului lui Rembrandt cu Sinele, demonstrând totodată cu mare subtilitate atitudinea maestrului față de alteritatea iudaică.

*

* *

În 1625, Rembrandt pictează la Leiden *Lapidarea Sfântului Ștefan* (fig. 41), într-o epocă în care, abia ieșit din atelierul maestrului său Pieter Lastman, se afla încă în căutarea „regulilor artei". În mod evident, ambiția pictorului, pe atunci în vârstă de doar nouăsprezece ani, era de a realiza un „tablou de istorie", conform cu ceea ce învățase la școală. Deși a dorit să-și etaleze întreaga știință, compoziția este dezechilibrată. Partea stângă este dominată de siluetele celor două personaje văzute din spate, în contre-jour. Figurile de acest tip trebuie considerate în general ca ambasadori ai spectatorului în spațiul tabloului. Rembrandt propune din capul locului un clivaj. Astfel, personajul călare reprezintă traducerea picturală a unei puteri ce se manifestă printr-o singură atitudine și o singură privire; celălalt, care ține în mână piatra cu care se pregătește să lovească, este o figură activă, un agent direct al scenei de martiriu.

Partea dreaptă a compoziției, în plină lumină, este organizată în jurul figurii îngenuncheate a lui Ștefan. Scena este dinamică, agitată chiar. Ea urmează un parcurs dublu, unul centripet, având ca pivot corpul sacrificat al protomartirului, iar altul ascendent, în prelungirea privirii congestionate a sfântului, condusă către înălțimile dominate de edificiile unui Ierusalim fantasmatic și dincolo de ele, spre cer. Aproape de orașul sfânt, pe colină, se află martorii pasivi ai martiriului; unul dintre ei ilustrează fragmentul din sursa scrisă a tabloului – un episod din Faptele Apostolilor (7, 58) – în

41. Rembrandt, *Lapidarea Sfântului Ștefan*, 1625, ulei pe pânză, 89 × 123 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon

care se amintește despre „un bărbat tânăr, numit Saul" (viitorul Pavel).

Timpul a încremenit pentru o clipă. În curând, pietrele vor lovi. Chipul radios al lui Ștefan va fi desfigurat, iar corpul său bogat înveșmântat, distrus. Momentul ales de pictor este de o mare intensitate dramatică. În traseul ascensional, privirea lui Ștefan întâlnește ochii călăului. Este vorba aici de una dintre marile invenții ale lui Rembrandt. Forța eclerajului și maniera în care artistul evidențiază cele două personaje demonstrează că aici nu este vorba de un element datorat hazardului, nici de un simplu detaliu, ci de un adevărat nod de semnificații. Faptul devine și mai evident atunci când se identifică în cele două chipuri, cel al victimei și cel al călăului, două fețe diferite ale aceluiași model, una senină, cealaltă

sumbră, una încrâncenată, cealaltă resemnată. Totul se accentuează și mai mult în momentul în care, observând autoportretele de tinerețe, se realizează că modelul unic, distinct aici, are trăsăturile artistului însuși. Suntem confruntați, așadar, cu o supralicitare a situației de oglindă, care, făcând să dialogheze victima și călăul, formulează radical și dramatic raportul Sinelui cu Celălalt și al Celuilalt cu Același.

Comentatorii au remarcat de mult că majoritatea chipurilor pe jumătate ascunse în meandrele compoziției dezvăluie, pe de o parte, experiențele de autoanaliză fiziognomică și patognomonică aflate la originea unei serii bine-cunoscute de autoportrete ale lui Rembrandt cu grimase, iar, pe de altă parte, tehnicile deja menționate, prin care artistul se proiecta pe sine în tablourile narative.[49] O parte din această strategie complexă apare atunci când ne referim la practicile atelierelor neerlandeze din epocă, așa cum ne-au fost transmise într-un text celebru, datorat unuia dintre elevii importanți ai lui Rembrandt.

În *Introducere la înalta școală a artei picturii* (1678), Samuel van Hoogstraten discută îndelung despre sentimentele și pasiunile sufletului și despre maniera de a le reprezenta într-o „istorie“:

> Prima remarcă: trebuie să faci vizibile pasiunile adevărate și juste ale sufletului, care sunt cauzele istoriei, la fiecare personaj în parte, în funcție de importanța pe care o are fiecare în cadrul subiectului. A doua remarcă: trebuie să conferi corpurilor mișcările proprii în funcție de atitudinile lor. A treia remarcă: ele trebuie să se arate într-o manieră proprie artei.
>
> Trebuie să vorbim mai întâi despre pasiunile, afectele și sentimentele sufletului. Învață de pe acum, o, tinere pictor, să joci aceste roluri! Dar este nevoie de multă abilitate. [...] Dacă vrei să fii răsplătit cu onoruri pentru această parte a artei, cea mai nobilă, trebuie să te transformi tu însuți în întregime într-un actor de teatru. [...] Un profit asemănător vei obține în cazul

pasiunilor pe care ai intenția să le exprimi, dacă te vei reprezenta în fața unei oglinzi, așa încât să fii totodată actor și spectator. Este însă necesar să ai spiritul unui poet, pentru a-ți putea atribui corect rolul fiecăruia în parte.[50]

În acest pasaj, Van Hoogstraten devine cu siguranță purtătorul de cuvânt al învățăturilor lui Rembrandt, maestrul *Lapidării Sfântului Ștefan* – tablou care constituie un adevărat incunabul. Tabloul depășește cu siguranță datele unui simplu exercițiu fiziognomic, nu numai pentru că pune în scenă o reflecție despre diversitatea plastică a „afectelor", ci și, mai ales, pentru că susține această reflecție în numele unei dialectici vizând jocul dintre identitate și alteritate.

Rembrandt, în fața unei oglinzi, se imaginează pe rând victimă și călău. Figura călăului este, și ea, plurală: mai multe personaje, împrumutând toate trăsăturile pictorului, participă sau asistă la lapidare. Istoria Sfântului Ștefan relatată în Faptele Apostolilor oferă artistului o viziune privilegiată despre un moment crucial al constituirii identității creștine în raport cu alteritatea (plurală) iudaică. Ștefan este unul dintre primii creștini, dar este în același timp evreu, asemenea celor care îl persecută. În discursurile sale, care au iritat Sanhedrinul, nu a încetat să-și declare respectul pentru Lege și să afirme că Dumnezeul său este „Dumnezeul lui Abraham, Isaac și Iacob", fără a uita totodată să-și mărturisească credința în Isus Cristos și distanța față de Templu.

Iconografia tradițională a lapidării a fructificat adesea acest clivaj legendar pentru a marca diferențele într-o manieră decisivă. „Ceilalți" fac corp comun, izolându-l pe protomartirul pătruns de Har. Există cazuri în care alteritatea, multiplă și multicefală, se definește într-o manieră anacronică, deoarece se pliază imperativelor politice ale epocii (fig. 12). Rembrandt, în schimb, transformă relația de alteritate într-un mecanism dinamic, într-un angrenaj al unei mișcări perpe-

tue ce reunește victima, călăul, spectatorul și martorii. Relația de identitate, ca și cea de alteritate devin, la el, din ce în ce mai complexe.

Să ni-l imaginăm pentru o clipă pe tânărul pictor de abia nouăsprezece ani „prins“ între oglinda agățată pe peretele atelierului și tabloul așezat pe șevalet. Să ni-l imaginăm cu trăsături îndurerate, luând chipul victimei, iar după aceea transformându-se în călău, cu fruntea crispată și gura schimonosită. Acest gen de clivaj depășește experiența simplă a travestirii. Exercițiul este filozofic, ceea ce Rembrandt știa foarte bine: „*Moy à cette heure et moy tantost, sommes bien deux*“ („Eu în ceasul acesta și în cel de odinioară suntem doi“).[51]

În concluzie, în cazul *Lapidării Sfântului Ștefan* avem de ales între mai multe lecturi. Prima, cea mai simplă, s-ar mulțumi să recunoască practicile fiziognomice și autoreflexive la modă în atelierele olandeze ale epocii. O a doua lectură, care ține cont de prezența complexă a unei *schizè* patognomice a autorului în acest unic tablou centrat pe raportul dintre victimă și călău, ar fi o reflecție psihologică despre complexitatea sufletului uman. O ultimă interpretare, în sfârșit – cea pe care o propun aici –, tinde să asimileze și să depășească cele două lecturi în sensul unei interpretări identitare.

Cele peste o sută de autoportrete executate de Rembrandt de-a lungul vieții rezultă fără îndoială dintr-o căutare a Sinelui. Ne-am înșela însă dacă am considera cercetarea artistului ca fiind exclusiv centrată pe tradiționala paradigmă narcisistă a reprezentării occidentale (a se vedea fig. 1).

Într-o manieră paradoxală, dar caracteristică, Rembrandt nu este în căutarea „individualității“ sale, ci a ceea ce antropologii au desemnat, într-un context cu totul diferit, ca „dividualitate“, adică o persoană făcută din relațiile sale cu ceilalți.[52] Rembrandt caută multiplicitatea celorlalți în el însuși.

42. Rembrandt, *Autoportret ca apostolul Pavel*, 1661, ulei pe pânză, 91 × 77 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Lapidarea Sfântului Ștefan rămâne o operă de tinerețe, imperfectă, dar extrem de intuitivă. Noutatea constă aici în maniera prin care artistul destramă canonul identitar în numele unei abordări duale. El se autoreprezintă reprezentându-l pe Celălalt. Întreaga sa operă va fi traversată de acest parcurs, a cărui istorie așteaptă încă să fie scrisă.

Ultima etapă: încă un autoportret.

Opera cunoscută azi sub numele de *Autoportret ca apostolul Pavel*, datată 1661 și indubitabil autografă[53] (fig. 42), a fost mult timp considerată un „simplu" autoportret, asemănător multora executate de artist de-a lungul vieții sale. O analiză atentă efectuată la începutul secolului trecut a complicat lucrurile[54], atrăgând atenția asupra prezenței unor atribute ale iconografiei Sfântului Pavel: sabia și cartea. Dintr-odată, opera a apărut ca o stranie combinație de portret și scenă de istorie cu un unic personaj. Atributele fac aluzie la instrumentul legendar al martiriului lui Pavel, decapitat probabil la Roma în timpul persecuțiilor din vremea domniei lui Nero, în timp ce obiectul pe care-l ține încă în mână, jumătate carte, jumătate sul, desemnează Epistolele sale, parte importantă a Noului Testament al creștinilor.

Sursele îl descriu pe Pavel ca pe un om *calvus* (chel) și *barbatus* (bărbos), iar hiatusul evident în această privință din opera lui Rembrandt ridică o problemă. Barba, bogată în celelalte tablouri ale artistului reprezentându-l pe apostol[55], este redusă aici la minimum, ceea ce facilitează și mai mult identificarea celui portretizat, în timp ce calviția este camuflată printr-un acoperământ puțin frecvent în iconografia paulină. Acest „turban" este un exemplu de bravură și libertate picturală. Realizat în mari trăsături de penel, el captează și concentrează lumina zilei, iluminând prin reflexie fruntea și chipul personajului.

Se cunoaște preferința lui Rembrandt pentru pălăriile și bonetele originale, iar unii comentatori au crezut că recunosc aici una dintre numeroasele berete ale pictorului.[56] Personal, prefer să văd o adaptare *sui generis* a acoperămintelor de cap răspândite în comunitatea evreiască din Amsterdam[57] (fig. 40), cu care Rembrandt nu ezita să-și înfățișeze

personajul Saul/Pavel, prezență minusculă, dar semnificativă, ascunsă în fundalul unei lucrări de tinerețe (fig. 41).

Fruntea și partea superioară a chipului, astfel iluminate, devin centrul tabloului. Un reflex puțin mai palid pe cartea deschisă permite descifrarea câtorva litere în ebraică, în care s-a identificat o aluzie la Epistola către Efeseni, unde Pavel se proclamă „prizonierul Domnului“[58]. Fruntea umană ca „suprafață de semne“ și ca o „carte deschisă“ era un motiv bine-cunoscut în vechiul repertoriu de metafore al pictorilor și nu este exclus ca Rembrandt să-și fi amintit acest lucru:

Atenție la frunte
(semn al geniului la popoarele păgâne),
căci mulți consideră că ea trădează sufletul,
și este locul unde apare gândul,
da, e cartea inimii ce permite să citim și să pătrundem
în spiritul omului, căci ridurile și cutele
dovedesc că în noi se ascunde un spirit trist, frământat și neliniștit.

Da, fruntea se aseamănă cerului și vremii de afară;
adesea mulți nori negri sunt împinși de vânt
când inima este apăsată de dezolare;
dar toate cețurile dese sunt alungate
de vântul liniștitor și razele de bucurie;
atunci Cerul s-a curățat și devine frumos, pur,
azur, delectare pentru spirit, iar Lumina soarelui,
Triumf, ca eroul victorios într-o bătălie.

Fruntea se netezește când opresiunea se risipește,
iar ochii se luminează de veselie,
căci Geniul nu este dăruit cu înșelăciune,
Natura (se spune) nu știe să mintă.[59]

Rămâne deschisă problema motivelor care l-au împins pe Rembrandt să se reprezinte cu trăsăturile lui Pavel, altfel spus, ce anume l-a determinat să-și împrumute propriul

chip lui Pavel/Saul. Răspunsul se află în prima experiență a destrămării canonului identitar. Este bine cunoscută importanța acordată de teologia protestantă figurii evreului-creștin și creștinului-evreu care a fost Saul/Pavel, dar ar fi cu totul eronat să considerăm acest autoportret drept o „încercare de identificare". Este vorba nu despre Sine, nici despre Celălalt. Este vorba despre relația Sinelui cu Celălalt și a Celuilalt cu Sinele. Este vorba despre reversibilitatea lor, despre oscilația dintre ele, despre fluctuația lor.

III
Marele Turc

MARELE TURC ÎN MUZEUL BĂRBAȚILOR ILUȘTRI

La moartea sa, în 1552, umanistul italian Paolo Giovio lăsa în vila sa de pe malul lacului Como un imens muzeu de portrete, adăpostind peste trei sute cincizeci de opere, împărțite în patru categorii. În prima figurau savanți și poeți dispăruți, în cea de-a doua, poeți în viață, în a treia artiștii, iar în a patra, în sfârșit, „cei mai mari papi, regi și conducători, care, dobândind gloria cu pace sau cu război, au lăsat posterității exemple vestite de isprăvi demne fie de imitat, fie de evitat“[1]. În cadrul acestei ultime clase, spectatorul putea să admire unsprezece portrete de sultani otomani, obținuți de Giovio, conform legendei, într-un fel oarecum rocambolesc.

Intrarea Marelui Turc în iconografia „bărbaților celebri“ este un semn de triumf politic și, în egală măsură, de asimilare culturală.[2] Nu se cunoaște modalitatea exactă prin care a fost perceput acest fenomen, dar se poate presupune că publicul care avea privilegiul de a vizita muzeul, un public de elită, pasionat de cultura clasică, se vedea confruntat cu o adevărată provocare. Proprietarul muzeului preconiza, la rândul său, să contemple imaginile bărbaților iluștri într-o

manieră mai specială, cu ajutorul unui subterfugiu – retorica visului:

> Într-una din nopțile trecute se făcea că mă aflam în Muzeul meu, așezat pe perne după moda turcească, contemplând în jur portretele excelenților bărbați de arme, ceea ce m-a îndemnat să deduc din figurile lor atât de diferite și din chipurile lor bizare anumite reguli sau precepte abile privind arta fiziognomiei.[3]

Imaginile unora dintre războinici sunt atât de explicite, încât se pot lipsi de comentarii. Este cazul, de pildă, al „portretului“ lui Attila, „împăratul hunilor“, care este diabolizat fără prea multe menajamente cu ajutorul unui cioc și al unei frumoase perechi de coarne.

Să ni-l imaginăm însă pe Giovio, așezat turcește, absorbit în observarea portretului lui Mahomed II, supranumit Cuceritorul, sultanul otoman căruia i se datorează căderea Constantinopolului în 1453. Tabloul este iremediabil pierdut, așa că ne vom mulțumi să analizăm gravura reprodusă în diferitele ediții din *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, publicată pentru prima dată în 1575, precum și legenda ce o însoțește.[4]

Gravura (fig. 43) îl înfățișează pe sultan din profil, într-un frumos cadru cu muluri. Acest ancadrament, decorat cu motive antice, conferă personajului o demnitate clasică. „Diferența“ sa constă îndeosebi în veșminte: mantoul bogat garnisit cu blană, turbanul, precum și un soi de bonetă (*kaouk*). Turcul ține în mână o floare, pe care o miroase. Pentru un spectator neavizat, acest detaliu putea să traducă sensibilitatea celui portretizat. Spectatorul erudit, dimpotrivă, recunoștea aici un atribut al musulmanului credincios, care, prin mijlocirea parfumului de trandafir, inhalează substanța sublimă a unei picături din sudoarea Profetului.[5]

164 E L O G I O R V M

Mahometes ſecundus

TVRCARVM IMPERATOR

HOC atroci, vereque Tartarico recedentium oculorum obtutu, malignoq; pallore buxei vultus, & enormi contigentium labra, narium curuitate, Mahometes fuit, quem Turcæ, non modò cæteris Othomannis ſuperiorem, ſed exæquatis vitijs atque virtutibus, Alexandro Magno parem volunt. Nam rerum geſtarum gloria, & magnitudine animi cum progenitores, tum cunctos qui eo ſeculo maximè florerent, cogniti orbis reges, vel qui poſtea his ſexaginta annis regnarunt, procul dubio ſuperauit. Natus erat ex Deſpoti Seruiæ filia, quæ puerum Chriſtianis præceptis & moribus imbuerat: quorum mox oblitus adoleſcendo ita ad Mahometis ſacra ſe contulit; vt neq; hos, neq; illos ritus teneret, & in arcano

43. Tobias Stimmer, *Mahomed II*, xilogravură, în Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Basel, 1575), BNF, Paris

Legenda ce însoţeşte gravura demonstrează anvergura cunoştinţelor lui Paolo Giovio în materie de fiziognomie, precum şi marea sa cultură, afişând o distanţă semnificativă faţă de imagine. Textul insistă asupra privirii teribile, „tătăreşti", a sultanului, asupra tenului gălbui şi enormului nas acvilin, al cărui vârf pare să-i atingă buzele. Fizionomia ce rezultă din acest curios „elogiu" este mai accentuată decât cea oferită privirii prin portret, cu intenţia clară de a încadra personajul în categoria tiranilor. Cu excepţia unui detaliu: inscripţia adaugă că împăratul turcilor era egalul lui Alexandru cel Mare, „atât prin vicii, cât şi prin virtuţi".

Legenda nu este o parafrază a imaginii, ci o interpretare. Cu siguranţă, Giovio nu văzuse niciodată adevăratul chip al lui Mahomed II, mort în 1481, dar ştia să descifreze caracterul unei persoane pornind de la efigia sa. Textul ne lasă să presupunem că Giovio ar fi putut cunoaşte anumite relatări scrise de martori contemporani ai sultanului. Astfel, veneţianul Giovanni Maria Angiolello, capturat de otomani în teribila bătălie de la Negroponte din 1470, reîntors apoi în patrie în 1483, după o frumoasă carieră la curtea sultanului, ne-a lăsat un portret al stăpânului său. Un portret real, fără retuşuri şi fără consideraţii psihologice:

> Acest Mahomed împăratul, numit Marele Turc, era un bărbat de talie mijlocie, corpolent şi cărnos, cu fruntea largă, ochii mari, cu sprâncene arcuite, nasul acvilin, gura mică, cu barba rotundă şi roşie, răsucită în sus; avea gâtul gros, chipul palid, umerii căzuţi, vocea nazală şi picioarele afectate de gută.[6]

Deşi se concentrează asupra chipului, descrierea lui Angiolello, spre deosebire de „elogiul" lui Giovio, relevă câteva particularităţi de ordin fizic şi fiziologic (picioarele, vocea). Veneţianul lasă cititorului libertatea de a interpreta toate aceste detalii, pe care le preferă comentariilor.

Alți autori realizează, în schimb, o descriere caustică. O cronică anonimă publicată la Veneția în 1486 face, înainte să detalieze aspectul fizic, un adevărat inventar al turpitudinilor sultanului, ceea ce nu coincide deloc cu imaginea unui suveran având o mare cultură clasică. Aflăm, de pildă, că Mahomed citea istorici și filozofi antici, dar că era crud și libidinos, arzând de dorință pentru băieți și fete („*in mares et feminas equaliter ardebat*"). Cât despre chipul său, acesta este prezentat de la bun început cu semnul exterior al unui suflet corupt: el este oribil („*horridus*") și atroce („*atrox*"). Descrierea, care reia elemente deja cunoscute, culminează cu nasul coroiat („*nasus in medio tumidus qui supra labrum deferebatur incurvus*"), aducând o precizare suplimentară: sultanul este sașiu, semn al unei personalități false.[7] Ne putem întreba în ce măsură considerațiile lui Giovio despre privirea „tătărească" a lui Mahomed și „ochii săi de grifon"[8] nu se bizuie pe cunoașterea unui astfel de tip de sursă. Dacă problema rămâne deschisă, un lucru e sigur: muzeul lui Giovio nu era doar o culegere de „imagini de bărbați iluștri"– el conținea în egală măsură un discurs despre manifestările

44. Anonim (artist italian, discipol al lui Pisanello), *Medalia lui Mahomed II*, către 1460 sau 1470, bronz, 6,1 cm, Ashmolean Museum, Oxford

vizibile ale puterii. Acest discurs, care a traversat epocile, era clar formulat în momentul constituirii muzeului și al redactării „elogiilor".

În cazul lui Mahomed II, care a fost unul dintre oamenii cei mai puternici ai timpului său, avatarurile transculturale ale imaginarului legat de putere oferă multe repere. Intrarea efigiei sale în muzeul lui Giovio reprezintă un pas important, dar ceea ce ar putea fi desemnat ca „accesul la vizibilitate" al acestui suveran străin constituie în realitate o adevărată performanță, săvârșită la capătul unui parcurs lent, cu etape bine marcate.

NUMELE ȘI FIGURA

Înainte de a primi o imagine, Mahomed II, tânărul sultan al dinastiei Otomanilor care, la doar douăzeci și unu de ani, a provocat căderea Imperiului Roman de Răsărit, era deja un nume la auzul căruia toți suveranii Occidentului tremurau. A fost nevoie de mai mult de un deceniu pentru ca acest nume, între timp frecvent menționat în cronici, să primească un chip.[9]

Or vederea a ceea ce este probabil prima imagine cunoscută a sultanului provoacă o anume decepție. Medalia executată în jurul anului 1460 sau 1470 de către un urmaș anonim al lui Pisanello este o lucrare plină de contradicții (fig. 44). Singura certitudine se referă la suportul propriu-zis și la semnificația simbolică a oricărei medalii.[10] Mesajul ce rezultă din raportul dintre față și verso, dar și legătura dintre efigie și inscripția nominală dezvăluie în acest caz coduri ale economiei imperiale și conferă personajului reprezentat o demnitate incontestabilă.[11]

Nu știm dacă era vorba aici de o comandă otomană, cu pretenții occidentalizante. Câteva elemente lasă să se creadă contrariul, pledând în favoarea unei inițiative italiene ale cărei intenții, deși lăudabile, nu vor atinge decât parțial rezultatele scontate.[12] Există, într-adevăr, un dubiu cu privire la execuția efigiei ce ornează fața medaliei. A fost realizată *ad vivum*? Profilul tânărului bărbat, purtând pe cap un mic turban înfășurat pe o bonetă, este nesemnificativ și impersonal totodată. Ne putem întreba de aceea dacă îl reprezintă cu adevărat pe sultan sau dacă voința de obiectivitate a artistului este cea care l-a împiedicat să dea frâu liber imaginației sale. Cât despre inscripție, care are rolul de a individualiza efigia, ea ne spune că este vorba de „marele și admiratul sultan Mahomed Bey“ („MAGNUS & ADMIRATUS SOLDANUS MACOMET BEI“). Această exergă este însă atât de ambiguă, încât nu face decât să accentueze dubiul. Evident, artistul nostru nu era foarte familiar cu vocabularul necesar pentru a descrie demnitățile otomane. Astfel, marele „sultan“ devine marele „soldanus“ – confuzie posibilă cu „grande soldato“, adică „mare cuceritor“ –, iar cuvântul „admiratus“, în loc să evoce renumele celui portretizat, rezultă poate dintr-o proastă înțelegere a cuvântului „emir“, prea puțin familiar urechilor autorului.[13] Calificativul „magnus“, care introduce inscripția, are o valoare particulară și ar putea face aluzie la un alter ego al portretizatului, un alt „mare și admirat soldat“, cel pe care Mahomed II și cronicarii săi l-au luat ca model: Alexandru cel Mare. Reversul medaliei confirmă acest fapt: se vede o figură inspirată de iconografia tradițional legată de Alexandru cel Mare: un nud eroic, agitând cu o mână torța victoriei.[14]

Se știe că Mahomed II se considera un continuator al tradiției imperiale a marelui erou al Antichității care reunise Asia și Europa și, în același timp, urmașul legitim al Imperiului

Bizantin[15], fapt pe care Occidentul însuși părea să-l fi acceptat într-o oarecare măsură. Celebra *Epistola ad Mahumetem*, pe care papa Pius II Piccolomini a scris-o în 1461 special pentru sultan, conține aluzii transparente.[16] Această epistolă, prin care papa îi oferea lui Mahomed II (desigur, într-o manieră retorică) „imperiul Greciei și al Orientului" în schimbul acceptării „unei singure picături de apă" (evident, cea a botezului), nu a fost, aparent, niciodată trimisă. La fel s-a petrecut și în cazul medaliei evocate aici, care nu ar fi ajuns niciodată în mâinile lui Mahomed. Dacă totuși ar fi primit-o, sultanul ar fi fost cu siguranță surprins de asemănarea redusă a efigiei, dar ar fi fost în schimb impresionat, în ciuda imperfecțiunilor, de caracterul flatant al inscripției și fascinat de decorația reversului.

PORTRET ȘI/SAU CONSTRUCȚIE

Nu se cunoaște data exactă la care a fost executată gravura ce poartă în partea inferioară dreaptă inscripția cu majuscule „EL GRAN TURCO", nume sub care era cunoscut în tot universul cuceritorul Constantinopolului (fig. 45). Opera, mai mult sau mai puțin contemporană cu medalia realizată de elevul lui Pisanello, este azi atribuită unui artist anonim, Meister der Wiener Passion. Cele două efigii se află într-o opoziție totală: lipsă completă de individualizare pe de o parte, exagerare fizionomică pe de alta. Un punct comun reiese totuși din analiza lor: medalia și, în egală măsură, gravura sunt opere de invenție, executate în absența modelului.

Gravura „Marelui Turc" remediază această absență printr-un demers combinatoriu în care primează fantezia. Sentimentul de groază suscitat de imagine provine în principal din reunirea unor caracteristici precise: privirea intensă,

sprâncenele stufoase, nasul coroiat și ciudățenia veșmintelor. O armură protejează corpul, o cască fabuloasă acoperă capul. Un dragon amenințător, arătându-și ghearele și scuipând foc, constituie punctul culminant al parurii. Ghearele, focul, privirea traduc aceeași ardoare, aceeași combativitate, aceeași forță terifiantă.

Mai multe studii recente au reliefat faptul că această imagine, executată în absența unei cunoașteri directe a sultanului, era inspirată de mai multe modele.[17] Aș dori să insist, la rândul meu, asupra amestecului curios, dar semnificativ generat de sursele de inspirație.

Profilul colțuros al Marelui Turc, barba, părul și, în parte, acoperământul capului se suprapun cu anumite caracteristici din portretul împăratului Ioan VIII Paleologul (fig. 46). Grație îndeosebi medaliei executate cu ocazia participării monarhului bizantin la Conciliul din Ferrara, în 1438, imaginea sa a fost difuzată în Italia. Succesul portretului a fost atât de mare, încât a consacrat definitiv figura „bizantinului" în iconosfera așa-numitelor identități: dovadă, între altele, prezența sa recurentă în marile cicluri ale lui Carpaccio (fig. 10 și 11). În cazul gravurii reprezentând Marele Turc, această reluare dezinvoltă, mai mult decât rodul unui echivoc, include aluzii subliminale, într-un soi de stratagemă magică între alterități, otomanul nefiind, aparent, altceva decât „dublul" bizantinului.

Una dintre diferențele majore ale portretului Marelui Turc în raport cu modelul său bizantin rezidă în caracterul sofisticat al acoperământului de cap. Căștile historiate fac parte din repertoriul figurativ pus la punct în Renaștere. Conform specialiștilor, acest accesoriu a apărut într-o reprezentare a lui Alexandru cel Mare de Andrea Verrocchio. Dintr-odată, atenția noastră este din nou atrasă de alter egoul mitic al sultanului. Ajunge totuși să comparăm cele două

imagini pentru a constata diferențele dintre ele, ceea ce permite deschiderea unei dezbateri despre adevăratele provocări ale acestei recuperări. Bustul lui Verrocchio, cunoscut azi doar prin replici, celebra tinerețea și frumusețea împăratului macedonean. Decorul armurii și căștii sale are o funcție apotropaică, cum este adesea cazul în acest gen de reprezentare. Acoperământul de cap al Marelui Turc, la rândul său, se potrivește cu profilul colțuros, iar decorul extraordinar, mai mult decât disuasiv, este net agresiv.

Sursele scrise privind invenția lui Verrocchio explică această transformare. Giorgio Vasari relatează că

> [Verrocchio] a făcut de asemenea două capete din metal: unul îl înfățișează pe Alexandru cel Mare, din profil, iar celălalt pe Darius, din închipuire, tot în semirelief; fiecare dintre aceștia se deosebește de celălalt nu numai în ce privește coiful sau armura, ci întru totul.[18]

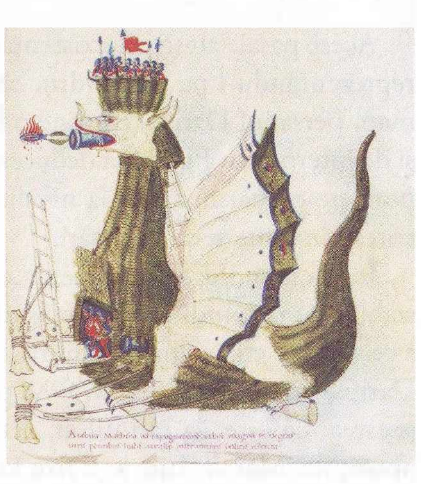
Acest pasaj, atestând existența celor două opere[19], una reprezentându-l pe Alexandru, cealaltă pe marele său dușman, persanul Darius, conține o frază greu de tradus exact și de interpretat. Putem să deducem totuși că între cele două portrete exista, mai ales la nivelul parurii, un joc liber de corespondențe și de inversări.

În acest context și în absența originalelor, este dificil de stabilit cu certitudine în ce măsură gravura „Marelui Turc" este datoare efigiei lui Alexandru, pe de o parte, și celei a lui Darius, pe de alta[20] (fig. 47). Se poate presupune, cu toate acestea, că este, la rândul ei, rezultatul unui travaliu cu opozițiile: Marele Turc ar fi fost inspirat de antiteza Alexandru–Darius, adică de contrastul dintre un prinț elen și contrafigura sa, despotul oriental. O dovadă suplimentară că „Marele Turc" (fig. 45) nu este o simplă replică a lui „Alexandru", ci mai degrabă reflexul ei deformat, rezidă în particularitățile

45. Anonim, *El Gran Turco*, către 1470, gravură cu intervenții în acuarelă, 24,9 × 18,7 cm, Topkapı Sarayi Müzesi, Istanbul

46. Pisanello, *Medalia împăratului Ioan VIII Paleologul*, 1438-1442, bronz, 10,3 cm, The British Museum, Londra

47. Atelierul della Robbia (după Andrea Verrocchio?), *Darius* (?), către 1500, localizare necunoscută



48. *Arabica Machina*, gravură, în Roberto Valturio, *De re militari*, Verona, 1472, colecție particulară

căștii, al cărei profil amenințător este accentuat de supralicitarea agresivă a dragonului ce o decorează. Înclin să văd în acest accesoriu o aluzie la un instrument războinic legendar, cu valoare mai mult simbolică decât funcțională. Așa cum este descris în celebrul manual al lui Roberto Valturio, *De re militari*, acest instrument scuipând foc (fig. 48), cunoscut sub numele de „Arabica Machina“, avea aspectul unui monstru hibrid, un soi de încrucișare între un tun imens și calul troian. Dragonul căștii Marelui Turc este, probabil, replica sa în miniatură sau, altfel spus, o imagine emblematică.

Mahomed II nu a văzut niciodată, se pare, medalia reprezentându-l ca „Grande Soldano“ (fig. 44), dar se poate presupune că avut răgazul să-și contemple – reacția exactă e dificil de imaginat! – „portretul de fantezie“ figurându-l sub trăsăturile lui „Gran Turco“. Există o replică colorată a gravurii, păstrată și azi în palatul Topkapı, într-un album conținând și alte portrete ale sultanului. Se poate afirma, așadar, că „portretul veridic“ al cuceritorului Constantinopolului a întârziat să apară, fiind precedat de opere care cu greu puteau să-l satisfacă pe sultan. Nerăbdarea și frustrarea monarhului trebuie să fi fost considerabile, căci mai multe documente atestă dorința sa de a poseda un adevărat portret „în manieră occidentală“. În 1461 deja, îl ruga pe aliatul său italian Sigismondo Malatesta, senior din Rimini, să-i trimită un artist capabil să îi redea asemănarea. Marele maestru medalier Matteo de' Pasti, însărcinat cu această misiune, a fost însă arestat pe mare de venețieni, care îl bănuiau că era spion, deoarece avea asupra lui o hartă strategică a Mediteranei și un manuscris al lucrării lui Roberto Valturio *De re militari*. Scrisoarea de acreditare, redactată în latină de Valturio însuși, merită analizată:

> Scrisoare către preamăritul și preadistinsul domn Mahomet Bei, mare amiral și sultan al turcilor, de la Roberto Valturio din Rimini,

> în numele ilustrului și măreţului părinte și domn Sigismondo Pandolfo Malatesta, cu ocazia înmânării, de către Matteo de' Pasti din Verona, a cărţilor acestui tratat *De re militari*. [...]
> Căci, cum zilele din urmă am fost înştiinţat, atât prin soli, cât şi prin scrisorile nobilului Girolamo Michele din Veneţia, că [te desfeţi] din plin cu sculpturile şi gravurile plăsmuite în memoria distinşilor bărbaţi de odinioară şi a iluştrilor generali şi împăraţi, ale căror efigii am adesea imboldul să le admir la rându-mi, căci ele redau, pentru contemporani şi pentru cei de mai târziu, lucrul mut grăitor, faptul acesta îmi pare cu totul remarcabil şi deopotrivă bun să-i aducă nemurirea unui principe [...]. Socotesc că este într-adevăr propriu unui suflet nobil şi generos să se delecteze cu acele opere prin care mâinile artiştilor au exprimat o imagine foarte asemănătoare cu natura vie, un soi de îndemnuri la fapte eroice. [...] Aş vrea acum, principe de neînfrânt, şi tare mi-ar plăcea ca, fiindcă doreşti înainte de toate lucrările noastre şi mai ales sosirea lui Matteo al nostru, să-mi fie dăruit de un zeu nemuritor să am putinţa de a-ţi prezenta un omagiu ales şi demn de măreţia ta. De fapt, chiar dacă puterea lui [a lui Matteo] e atât de mare, încât întrece cu uşurinţă nu doar pe a mea, ci chiar orice forţă omenească, îmi pare că ar fi cu totul nedemn ca, de vreme ce nicicum nu pot să te mulţumesc după merit prin puterile mele, din acest motiv să te lipsesc şi de un omagiu care ţi se cuvine; drept urmare, am hotărât să fac singurul lucru care-mi stătea în puteri şi despre care am socotit că-ţi va fi foarte pe plac, anume să-ţi împărtăşesc îndeletnicirile şi plăcerile mele şi să-ţi trimit acest tratat vast şi erudit despre treburile militare, lucru care, sunt eu de părere, trebuie oferit măreţiei tale, fiindcă – fapt unanim recunoscut, fără discuţie – te distingi şi pe drept eşti elogiat înaintea altor generali şi împăraţi nu doar din vremea noastră, ci şi din trecut.[21]

Această scrisoare se adresează în mod evident unui suveran care posedă, dincolo de un mare interes pentru artele occidentale, şi o solidă cultură clasică. Ea se referă astfel, subliniindu-le, la anumite aspecte ale teoriei vechi şi noi a portretului, care, de la Cicero la Alberti, menţionaseră capa-

citatea artei de a celebra memoria „bărbaților iluștri“, contribuind astfel la nemurirea lor. Pasajele cele mai interesante evidențiază faptul că arta portretului este *doar un element* al unei strategii de putere mai largă și mai complexă. Se observă printre rânduri gelozia abia disimulată a lui Roberto Valturio, care-l determină să stabilească un paralelism semnificativ între „puterea imaginilor“ și „puterea armelor“.

Aflând vestea arestării artistului atât de mult așteptat, „apt să procure imortalitatea potrivită unui prinț atât de mare“, decepția sultanului trebuie să fi fost imensă, dar se pare că nu a fost descurajat. Alți artiști italieni (printre care Costanzo di Moysi din Ferrara) au ajuns la Istanbul prin 1460 sau 1470[22], dar e de presupus că satisfacția sultanului nu a fost deplină. În august 1479, imediat după ce se semnase pacea cu venețienii după decenii de război, a cerut, în cadrul negocierilor, trimiterea unui „pictor bun, care să știe să facă portrete“. Astfel a intrat în scenă Gentile Bellini[23] (fig. 49).

GENTILE BELLINI LA CURTEA SULTANULUI

Sejurul pictorului venețian durează puțin mai mult de un an (până la sfârșitul anului 1480 sau începutul lui 1481), perioadă în care favorurile acordate de sultan au fost, dacă dăm crezare surselor, considerabile. Mai multe desene arată că venețianul a acordat o mare atenție tuturor noutăților pe care le descoperea pe străzile din Istanbul, iar izvoarele menționează mai multe comenzi provenind din serai. Rezultatul principal al sejurului a fost însă portretul sultanului, păstrat azi la National Gallery din Londra. Este vorba de un fenomen excepțional de hibridizare culturală, ce se cuvine abordat și analizat ca atare.

49. Atribuit lui Gentile Bellini, *Sultanul Mahomed II*, 1480, ulei pe pânză, 69,9 × 52,1 cm, National Gallery, Londra

Tabloul, pictat în ulei pe pânză, este datat, în dreapta jos, cu cifre latine, „25 noiembrie 1480". Este vorba fără îndoială de ziua în care a fost aplicată ultima tușă. Inscripția, figurând în stânga jos, tot în latină, celebrează personalitatea celui portretizat în calitate de „Cuceritor al Lumii" („V/icto/R ORBIS"). Imaginea sultanului este încadrată de un arc cu motive decorative de inspirație clasică. Monarhul este separat de spectator de un parapet văzut în racursi și decorat cu o țesătură somptuoasă, împodobită cu pietre prețioase, având în mijloc o coroană. Alte șase coroane, trei la dreapta și trei la stânga, ocupă unghiurile superioare ale tabloului.[24]

În centrul acestui impresionant dispozitiv – asupra căruia voi reveni –, bustul sultanului adoptă o poziție destul de rară în epocă, cunoscută ca *mezzo occhio*[25], o poză între profil și trei sferturi. Având pe cap un *fez* și un turban, monarhul este înveșmântat cu un caftan roșu-închis, acoperit în parte de o amplă etolă de blană. Trăsăturile corespund destul de fidel descrierilor textuale păstrate, ce menționează barba ascuțită, paloarea tenului și curbura caracteristică a nasului. Ne putem întreba dacă reprezentarea *mezzo occhio* nu a fost un artificiu menit să atenueze intensitatea privirii și să ascundă strabismul personajului, fără a altera asemănarea. Bellini s-ar fi conformat astfel destul de abil prescripțiilor lui Alberti, care cerea evitarea reprezentării prea directe a accidentelor fizice, dându-l ca exemplu pe generalul Antigonus, care era chior și a fost pictat de marele și miticul Apelles „doar din acea parte a chipului în care nu apăreau defectele ochiului"[26].

Se pare că pictorul venețian a știut să găsească formula cea mai adecvată pentru a produce o operă capabilă, pe de o parte, să mulțumească un comanditar exigent, sedus de noutățile occidentale, și, pe de altă parte, să învingă perplexitatea și reticențele spectatorilor otomani. Aceștia din urmă erau

prea puțin favorabili utilizării imaginilor, și, chiar dacă sultanul însuși gusta virtuozitățile mimetice, acestea erau invariabil bănuite de ofense la adresa tradiției musulmane.[27] Opera a provocat, se pare, o satisfacție deplină comanditarului, iar Bellini s-a întors la Veneția copleșit de daruri. Dar ea nu a fost pe gustul tuturor. În *Historia turchesca*, Angiolello notează că, imediat după moartea sultanului (survenită în mai 1481, la doar câteva luni după terminarea portretului), succesorul său, Baiazid II, nu a ezitat să scape de tablou, alături de alte opere considerate „lipsite de pietate":

> Numitul Gentile a executat mai multe tablouri frumoase și multe imagini frumoase și voluptuoase, pe care sultanul le-a păstrat în număr mare în serai. Dar, când fiul său Baiazid i-a urmat, acesta le-a vândut pe toate la bazar, de unde au fost achiziționate de unii negustori de-ai noștri. Iar Baiazid spunea că tatăl său nu credea în Mahomed, iar alții spun că Mehmet nu avea nici un fel de credință.[28]

Pasajul menționează explicit vânzarea la bazar a imaginilor „de luxură", fără a spune precis care a fost soarta portretului, rămânând suficient de vag însă pentru a autoriza această ipoteză. Prezența actuală a operei într-un mare muzeu occidental rămâne dovada tangibilă a respingerii sale pe tărâmul otoman.

În Italia, experiența lui Bellini la curtea otomană a fost percepută așa cum merita, iar dimensiunea legendară dobândită foarte curând nu este deloc surprinzătoare. Este impresionant de constatat că Vasari, „părintele istoriei artei", a realizat o amplă și complexă relatare de aculturație, a cărei bogăție merită întreaga noastră atenție. Iat-o:

> Nu mult după aceea, fiind duse în Turcia de către un ambasador [venețian] mai multe portrete [pictate de Giovanni Bellini] pentru sultan, acesta a fost cuprins de atâta uimire și mirare [„*tanto stupore e maraviglia*"], încât le-a primit cu mare bucurie, deși în această țară legea musulmană interzice picturile, și, aducând laude

neprecupețite atât artei, cât și artistului, a cerut pe deasupra să-i fie trimis și maestrul care pictase acele portrete. Ținând seama că Giovanni era la o vârstă la care cu greu ar fi putut îndura greutățile călătoriei, și nevoind să văduvească orașul de un om atât de mare, dar, îndeosebi, fiindcă acesta lucra tocmai atunci în sala Marelui Consiliu, Senatul a hotărât să-l trimită pe Gentile, fratele lui Giovanni, socotind că avea să facă aceeași treabă ca și acesta. Cerându-i deci lui Gentile să se pregătească, l-au dus – în deplină siguranță – cu galerele venețiene până la Constantinopol, unde, fiindu-i înfățișat lui Mahomed de către trimisul Signoriei, a fost primit cu bucurie și răsfăț, ca întotdeauna când e vorba de ceva nou și mai ales fiindcă Gentile i-a arătat și o preafrumoasă pictură, mult admirată de către acel principe, căruia nu-i prea venea să creadă că un muritor oarecare ar avea în el puterea aproape dumnezeiască de a înfățișa cu atâta viață lucrurile din natură [„*tanta quasi divinità che potesse esprimere sì vivamente le cose della natura*“]. N-a trecut multă vreme până când Gentile avea să-i și facă împăratului Mahomed un portret, în mărime naturală și atât de asemănător, încât a trecut drept o adevărată minune [„*di naturale tanto bene, che era tenuto un miracolo*“]; după aceasta, văzând numeroasele posibilități ale picturii, împăratul l-a întrebat pe Gentile dacă se încumetă să se picteze pe sine [„*di dipingere se medesimo*“] și, cum acesta a răspuns că da, nu au trecut prea multe zile până când să-și facă un portret în oglindă atât de asemănător, încât părea viu [„*si ritrasse a una spera tanto proprio che pareva vivo*“]; ducându-l apoi sultanului, uimirea acestuia a fost atât de mare, încât nu-și putea închipui decât că Gentile era înzestrat cu un duh dumnezeiesc [„*fu tanta la maraviglia che di ciò si fece, che non poteva se non imaginarsi che egli avesse qualche divino spirito addosso*“], iar, dacă legea nu ar fi interzis turcilor – cum am mai spus – exercitarea acestei arte, împăratul nu i-ar mai fi dat niciodată drumul. Așa însă, fie pentru că se temea ca lumea să nu înceapă să murmure [„*per dubbio che non si mormorasse*“], fie din alte pricini, chemându-l într-o zi la el, a început prin a-i mulțumi pentru toate câte i le făcuse, apoi l-a copleșit cu laude, ca pe un om de seamă ce era [...], apoi,

încărcat de daruri și primind titlul de cavaler, i s-a dat drumul să plece.[29]

E de la sine înțeles că Vasari ne oferă aici o narațiune „orientalizantă". El pune accentul pe reacția pe care arta italiană a portretului ar fi trebuit și a putut să o provoace spectatorului otoman, prea puțin familiarizat cu stratagemele *mimesis*-ului: stupoarea și uimirea, curând înlocuite de acel tip de aprehensiune pe care în mod obișnuit îl suscită operele de magie și experiențele diabolice. Un secol mai târziu, aflăm de la Carlo Ridolfi că nu doar sultanul este uimit de această „asemănare", dar că „turcii" înșiși rămân perplecși în fața „unei pânze care respiră"[30].

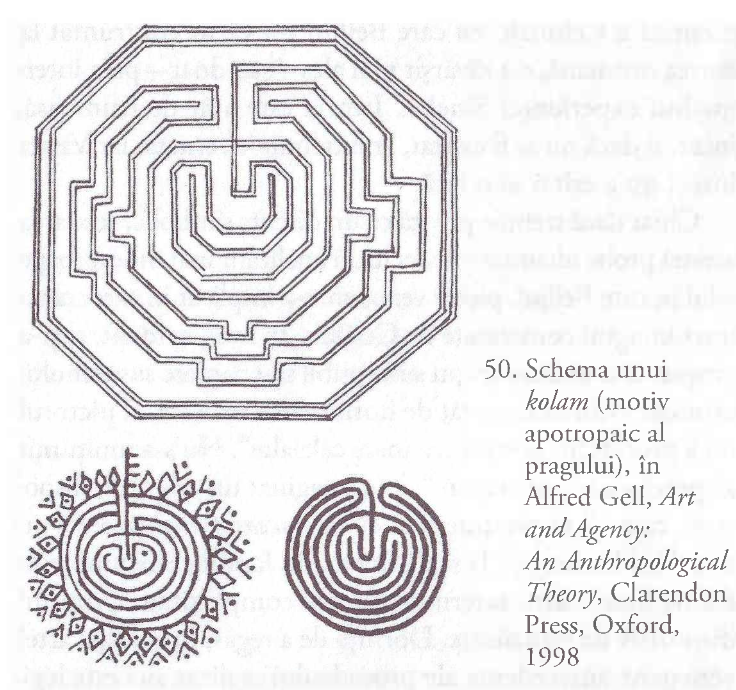
Or pasajul cel mai surprinzător al narațiunii vasariene este cel în care se relatează conținutul conversației între sultan și pictor, care se încheie cu proba autoportretului. Chiar dacă este profund incertă, istoria rămâne extrem de semnificativă. Făcând elogiul științei aproape supranaturale a pictorului venețian, ea evidențiază tensiunile existente în orice portret și instalează într-o manieră strălucită dialogul dintre paradigmele culturale.

Cererea – mai degrabă provocarea – adresată de sultan pictorului vizează „puterea" reprezentării mimetice. A-l (trans)pune pe Celălalt în imagine constituie un act de forță. Sultanul știa acest lucru, Vasari – de asemenea. Invitându-l pe Bellini să se reprezinte pe sine, monarhul – sau, mai probabil, Vasari – încearcă să inverseze raportul de putere, făcând să basculeze relația obiect–subiect. Imaginea „în oglindă" menționată de text nu a existat probabil niciodată, dar apariția sa legendară pe fondul episodului de la Istanbul are ca scop includerea operei lui Gentile Bellini în vastul ansamblu de realizări autoreflexive ale artei italiene. Faptul în sine nu ar constitui o mare noutate în absența contextului inedit al evocării sale. El demonstrează că experiența funda-

mentală a Celuilalt, cu care Bellini s-a văzut confruntat la curtea otomană, s-a săvârșit mai ales – sau doar – prin intermediul experienței Sinelui. Istoria este atât de frumoasă, încât, și dacă nu ar fi existat, ar fi trebuit inventată, iar Vasari însuși nu a ezitat să o facă.

Chiar dacă trebuie privită ca un discurs simbolic, relatarea acestei probe identitare ne incită să analizăm mai îndeaproape felul în care Bellini, pictor venețian, s-a implicat în executarea unei imagini comandate de Celălalt. În mod evident, el și-a propus să creeze un spațiu susceptibil să-i confere suveranului otoman vizibilitatea atât de dorită. Pentru aceasta, pictorul nu a produs un portret „ca toate celelalte". Nu s-a mulțumit să producă o „asemănare", ci a imaginat un adevărat dispozitiv, capabil să prezinte și să exhibe *această asemănare.* Portretul lui Mahomed II se distinge prin faptul că expune, sub forma unui cadru intern de o mare complexitate, propriul dispozitiv de vizualizare. Dorința de a regăsi în tradiția artei venețiene antecedente ale procedeului realizat aici este legitimă, dar reprezintă un demers insuficient: mult mai importantă este cercetarea manierei în care funcționează procedeul.

Arcul în plin cintru pictat de Bellini constituie o formă de celebrare. Asemenea parapetului și țesăturii somptuoase cu pietre prețioase, el este acolo pentru a instaura o distanță.[31] Imaginea prodigioasă a sultanului („*di naturale tanto bene, che era tenuto un miracolo*") devine astfel *vizibilă*, dar *intangibilă*, sau, mai exact, vizibilitatea sa este o „vizibilitate controlată"[32]. În mod evident, Bellini a încercat să pună la punct un dispozitiv de celebrare care să fie în același timp un dispozitiv de protecție – o scenografie cu un joc dublu, care acționa într-o manieră particulară în contextul unei culturi ce descoperea puterea imaginii (ardoarea cu care Mahomed II își dorea portretul o demonstra cu prisosință), rămânând reticentă față de potențialele pericole ale privirii. Este suficient



50. Schema unui *kolam* (motiv apotropaic al pragului), în Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998

să citim relatările despre Istanbul datorate călătorilor străini din secolele al XV-lea și al XVI-lea, pentru a putea evalua forța acestei dialectici.[33]

Certitudinea că ochiul este un agent activ dotat cu puteri malefice[34] a condus, după caz, la crearea sau cristalizarea unui sistem de protecție complex, în care voalul este cea mai cunoscută manifestare. Mai dificil de identificat azi sunt procedeele de protecție operând în cadrul imaginilor de putere înseși. În cazul portretului lui Mahomed II, indiciul cel mai convingător este țesătura amplă pe care pictorul a plasat-o în prim-planul tabloului său. Nu este vorba de un covor propriu-zis, cum s-a afirmat adesea, ci de o țesătură străbătută de un antrelac de fire și punctată cu un mare număr de pietre prețioase. Desfășurat pe pragul imaginii, adică într-un loc sensibil, unde se efectua trecerea periculoasă

între lumea spectatorului și cea a personajului portretizat, acest obiect de încântare optică acționează, împreună cu celelalte elemente din cadrul intern, ca o veritabilă „capcană a privirii". Într-un studiu devenit clasic, antropologul Alfred Gell descrie, pornind de la exemplele indienilor (*kolam*), structurile apotropaice ale acestui tip (fig. 50) ca pe niște figuri sinuoase și simetrice, dar dificil de descifrat, care solicită ochiul ce se apropie de prag de o asemenea manieră, încât dezamorsează puterile malefice ale privirii.[35]

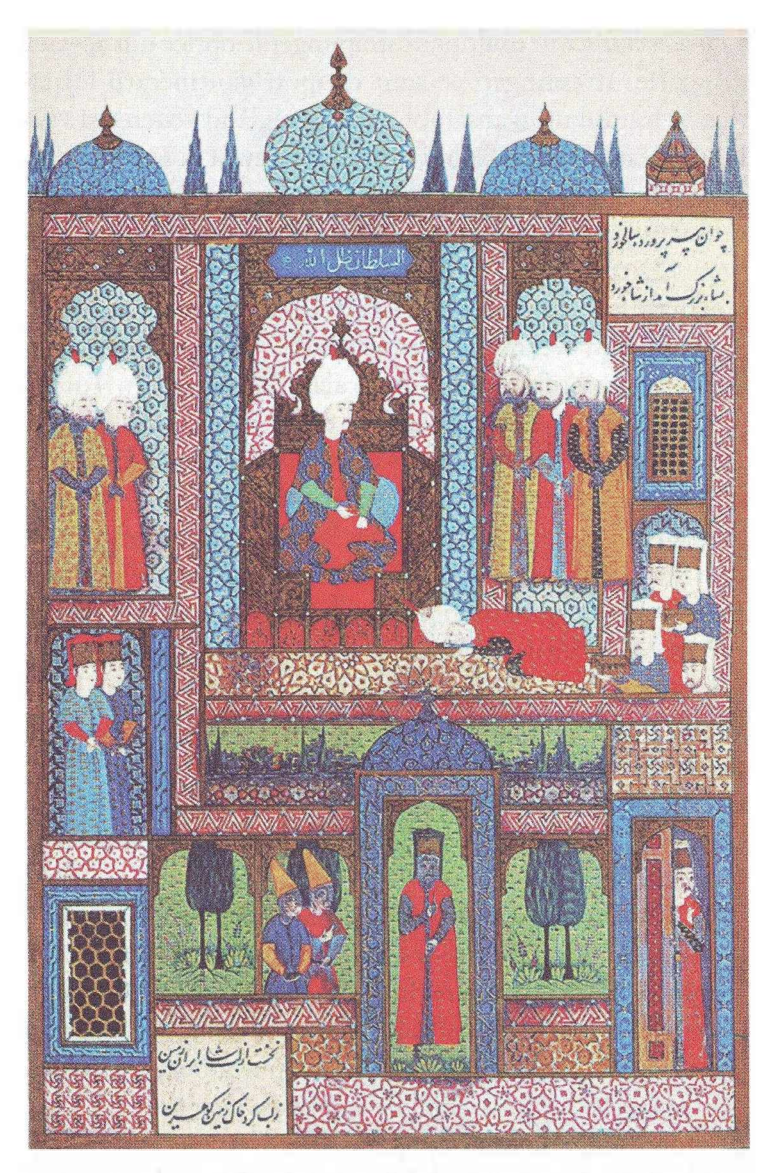
Probabil că sultanul a fost satisfăcut de strategia figurativă executată de oaspetele său venețian pentru a concilia magia *mimesis*-ului cu elaborarea ad-hoc a unor stratageme protectoare. În contextul otoman al expunerii sale, acest portret reprezenta însă o puternică transgresiune. Paradigma clasică pe care a încercat să o introducă la Istanbul a funcționat poate, dar doar *in malo*. Fragmentul consacrat portretului în *De pictura*, tratatul albertian care nu era pesemne necunoscut sultanului[36], exprimă mizele acestei provocări:

> Pictura are în ea o putere divină, care-i permite nu numai să-i facă prezenți, cum se spune despre prietenie, pe cei care sunt absenți, dar și să-i înfățișeze, după multe secole, pe morți celor vii, în așa fel încât să fie recunoscuți cu cea mai mare satisfacție de cei care privesc, prețuind, prin urmare, nespus îndemânarea artistului. Plutarh relatează că unul dintre generalii lui Alexandru, Casandru, a început să tremure din cap până-n picioare privind o imagine în care l-a recunoscut pe Alexandru, care era deja mort, și a văzut în ea maiestatea regelui.[37]

În lumina acestui comentariu, destinul postum al portretului executat de Bellini la Istanbul demonstrează că opera a fost, oricât de paradoxal ar părea, o reușită. După toate probabilitățile, după ce sultanul a murit, Baiazid nu a dorit ca fantoma tatălui său să bântuie locurile, astfel că s-a debarasat de ea imediat.

În cursul deceniilor următoare, vom asista la un clivaj destul de categoric între „curiozitatea“ occidentală, mereu în căutarea imaginilor Marelui Turc (sau Marilor Turci), și „prudența otomană“, care, la rândul ei, va supune arta de asemănare unui control strict.[38] La curtea sultanului, supraviețuirea genului importat al portretului va avea mai puțină importanță decât punerea la punct a unor strategii de vizualizare susceptibile să combine imaginarul de celebrare cu imaginarul de protecție. O bună parte dintre experiențele de figurare întreprinse în veacul al XVI-lea în Imperiul Otoman mai poartă încă urmele acestora, începând cu cele, emblematice, din înfloritorul atelier de la Istanbul cunoscut sub numele de Nakkashane. Splendidele miniaturi executate în jurul anului 1558 pentru a ilustra *Istoria lui Soliman Magnificul* (*Süleymanname*) oferă exemplul cel mai elocvent[39] (fig. 51). Imaginea sultanului este întotdeauna prezentă, fiind însă strict introdusă în cadrul unor dispozitive complexe din care decurge o strategie extrem de riguroasă, alternând momente de opacitate cu momente de transparență. Ochiul spectatorului este în permanență testat: pentru a ajunge la „asemănarea“ monarhului, el trebuie să străpungă zidurile, să traverseze spații închise și să treacă pragurile păzite de ferocii ieniceri.[40]

Multe miniaturi reprezintă primiri de ambasadori, ceea ce nu este un detaliu nesemnificativ. Privirea spectatorului-cititor este o privire intrusă. Itinerarul său este mai elaborat decât al ambasadorului, care nu este însă, la rândul lui, acceptat în acest spațiu de excludere și secrete decât cu prețul unor mari dificultăți și cu titlu de privilegiu. În curând, se înțelege, pasajele vor fi din nou blocate, porțile, din nou ferecate cu lacăte, obloanele închise, ferestrele voalate.



51. Anonim, *Primirea ambasadorului persan de către Soliman Magnificul*, miniatură din *Süleymanname*, către 1558, Topkapı Sarayi Müzesi, Istanbul

Süleymanname multiplică străpungerile optice din această categorie, străpungeri ce sunt deopotrivă itinerarii inițiatice pe fondul unui ansamblu de legi reglând vederea și vizibilul cu care Gentile Bellini fusese deja nevoit să se confrunte (fig. 49). Este limpede că, față de experiența bellinescă, artiștii otomani preferă să complice înlănțuirea interdicțiilor, elaborând strategii sofisticate și în același timp mai conforme cu narațiunile biografice care alcătuiesc substanța lucrării.

Controlul la care este supusă apariția monarhului e menționat în majoritatea relatărilor călătorilor străini în Turcia. Acestea au fost studiate exemplar de Frédéric Tinguely.[41] Una dintre ele, datorată trimisului lui Francisc I la curtea lui Soliman, este remarcabilă, oferind în această privință – a vederii – un scenariu dramatizat la maximum, funcționând ca o secvență riguroasă de dispozitive, identică celei documentate de imaginarul figurativ. În cea de „a treia scrisoare turcească" (1560), Ogier Ghiselin de Busbecq relatează cu lux de amănunte obstacolele pe care a fost obligat să le înfrunte atunci când ardea de dorința de a asista la ceremonia plecării la război a lui Soliman Magnificul.[42] Povestirea e cu atât mai semnificativă cu cât se referă la un act public, desfășurat nu între zidurile palatului, ci în spațiul deschis al orașului.[43]

Obligat să rămână la reședință din porunca monarhului – „căci ideea de a pleca să-și atace fiul în fruntea unei mici armate displăcuse suveranului" –, Busbecq trebuie să recurgă la o mulțime de șiretlicuri: să convingă paznicii, să forțeze porțile, să escaladeze ferestre, pentru a se putea bucura, în fine, grație unui bacșiș consistent, de la un post de observație înalt, de vederea atât de mult așteptată.

Dacă descrierea cortegiului acumulează superlative, cea a sultanului, dimpotrivă, este sobră și chiar dezamăgitoare: „Suveranul însuși era călare pe un cal excepțional; avea fruntea

severă și încruntată, semn că era furios." Privirea ambasadorului, care începe prin a cuprinde întreaga scenă, sfârșește prin a-și atinge obiectivul – chipul imperial –, dar ceva se pierde în acest transfer de la „vedere" la „portret". E ca și când acest text, care celebrează victoria ochiului asupra interdicțiilor, își epuizase forțele în relatarea însăși a acțiunilor prin care Busbecq transgresează cenzura. El expulzează figura sultanului – obiectul atâtor eforturi – într-o superbă izolare îndepărtată. Portretul este ca voalat de dispozitivul de ceremonial.

Nu era prima dată când Ogier Ghiselin de Busbecq se vedea confruntat cu manevrele prohibitive ce înconjurau prezența oficială a suveranului. Mărturie stă prima dintre „scrisorile turcești" (datate 1555, dar publicate abia în 1581), în care își dă silința să realizeze o descriere veridică al monarhului:

> Mă vei întreba, poate, ce impresie mi-a făcut Soliman. Vârsta îl apasă deja, însă noblețea înfățișării lui și postura întregului său trup erau demne de măreția unui imperiu atât de întins. [...] Pentru vârsta lui (căci a împlinit deja șaizeci de ani), se bucură de o sănătate destul de bună, cu toate că lipsa de culoare [din obraji] e un semn al vreunei suferințe ascunse. Umblă vorba prin mulțime că la un picior ar avea un ulcer de nevindecat sau o cangrenă. Însă paloarea aceasta de care am spus și-o maschează fardându-se cu roșu în obraji ori de câte ori vrea să-i vadă pe ambasadori plecând cu o impresie favorabilă despre starea bună a sănătății lui, fiindcă socotește că astfel, părându-le viguros și robust, principii străini se vor teme și mai mult de el. Am surprins atunci dovezi limpezi ale acestui obicei al lui: căci la plecarea mea, când m-a poftit afară, înfățișarea lui era cu mult altfel decât la venire, când m-a primit.[44]

Mai mult decât un portret literar, această pagină constituie de fapt evocarea unei aparențe, care prinde formă la întretăierea privirii scrutătoare, mefiente și reci a emisarului cu rezistența tacită a obiectului scrutat. Orice ar face, tentativa

de interpretare a acestui ambasador occidental preocupat să sondeze vizibilul se izbește de o mască. Alții înaintea lui au avut mai mult noroc. Primele „portrete textuale“ al sultanului, ieșite din pana reprezentanților venețieni pe lângă Sublima Poartă, sunt îmbogățite cu detalii fizionomice dezvăluind aceeași dorință de a descifra un asamblaj de semne pentru a le afla sensul[45] – descrieri care dezvăluie curiozitatea unui public de cititori sau auditori nerăbdători să cunoască aspectul celui care se pregătea să guverneze o bună parte a lumii. Imaginea transmisă în 1520 de ambasadorul venețian Tommaso Contarini se concentrează asupra chipului tânărului suveran, remarcând nasul acvilin, barba și mustața abia marcate, părul mai degrabă deschis, constituția delicată. Menționează și dimensiunile reduse ale capului și gâtul destul de lung.[46] În ciuda distanței de la care se efectuează examinarea, trimisul Serenisimei nu pare să fi întâmpinat dificultăți majore în observarea sultanului, notând totuși un lucru straniu – faptul că nu i-a putut auzi niciodată vocea, mesajele lui ajungându-i întotdeauna prin intermediari. Imaginea suveranului este aparent animată, dar… mută.

Doi ani mai târziu, Marco Minio aduce câteva detalii complementare:

> Suveranul are vârsta de douăzeci și trei de ani, un temperament coleric și tenul brun-palid. Are ochii înfundați în orbite și poartă un turban care îi acoperă în parte ochii, ceea ce-i conferă un aspect sumbru. După opinia mea, trebuie să fie de statură medie, dar l-am văzut întotdeauna așezat, niciodată în picioare.[47]

Se înțelege cu ușurință că astfel de descrieri, oricât de precise ar fi fost, nu puteau satisface toate curiozitățile. Judecând după cantitatea de portrete ale lui Soliman care circulau în Europa, „nevoia de imagine“ trebuie să fi fost considerabilă. Toate aceste portrete au un stil net occidental, în condițiile

în care nici un pictor european nu este semnalat la Istanbul în timpul domniei Magnificului. Artiștii cei mai importanți, ca Dürer sau Tițian, care au încercat să răspundă acestei nevoi din ce în ce mai urgente de imagini, au fost obligați să inventeze și să creeze din imaginație.

DESPRE TURBAN

Una dintre primele reprezentări occidentale ale lui Soliman Magnificul, datată 1526, este realizată de Albrecht Dürer. Eforturile considerabile ale artistului de a reda imaginea reală a suveranului pe care nu l-a văzut niciodată sunt evidente. Cu toate acestea, comparația cu alte crochiuri executate de el după modele vii dezvăluie anumite slăbiciuni. Efigia lui Soliman este construită pornind de la conturul profilului. Deși se sprijină indubitabil pe studiile de fiziognomie ale epocii, profilul eludează riscurile de schematizare inerente acestui gen de studiu (fig. 52). Într-adevăr, desenul a fost elaborat probabil pornind de la informații provenite din surse scrise, pe care Dürer a știut să le facă vizibile. Curbura nasului personalizează modelul, iar turbanul îl plasează într-un spațiu cultural bine definit. Linia lungă a gâtului, cu mărul lui Adam reliefat, îi permite să depășească canonul occidental. Cele câteva riduri din jurul ochilor, ca și cutele de pe chip și de pe ceafă permit individualizarea siluetei. La dreapta, cutele și câteva șuvițe de păr scăpate din turban contribuie la producerea unui „efect de real".

Inscripția notată de Dürer în spațiul rămas gol în partea dreaptă a desenului este menită să suplinească o lipsă, cea a culorii. Această indicație de culoare accentuează oarecum redundant fizicul celui portretizat – „culoarea corpului este culoarea pielii" („*die leibfarb ist gantz lederfarb*") –, pentru

52. Albrecht Dürer, *Portretul sultanului Soliman*, 1526, ac de argint, 18 × 12,9 cm, Musée Bonnat, Bayonne

53. Anonim (după Tițian), *Soliman*, către 1535-1540, ulei pe pânză, 99 × 85 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena

a sublinia paloarea, devenită celebră, a sultanului. Ea ar fi putut fi reluată într-o pânză inspirată de desen, dar care nu a fost niciodată executată. Dispunem, în schimb, de mai multe picturi ale artiștilor venețieni din cercul lui Tițian. Sursele, care menționează patru exemple, atestă dificultățile întâmpinate de marele maestru în travaliul său. Căci modelul viu nu era disponibil și lipseau, de asemenea, desene sau gravuri demne de încredere, susceptibile să-l inspire. Portretele lui Tițian sunt în majoritatea lor pierdute, dar există câteva copii ce ne oferă o idee despre lucrările originale (fig. 53). La fel ca la Dürer, este privilegiată poza din profil, fiind respectate particularitățile chipului și ale parurii. Unele versiuni pictate accentuează paloarea feței, în vreme ce altele o escamotează. Suntem tentați să vedem în maniera în care a fost utilizată culoarea o aluzie la „fardul" pe care sultanul nu ezita să-l folosească în aparițiile sale publice pentru a-și masca constituția

bolnăvicioasă – și chiar o anticipare picturală a fardului însuși. Analizând celelalte portrete, în special cel din fosta colecție a Habsburgilor din castelul Ambras, de lângă Innsbruck, ne dăm seama că efigia suveranului este o traducere destul de fidelă a descrierilor textuale.

Se regăsește gâtul lung cu mărul lui Adam proeminent, iar „capul mic" evocat de surse apare și mai mic din cauza fastuoasei puneri în scenă a enormului turban. Reprezentarea nu eludează disproporția, ci, dimpotrivă, o accentuează, fapt ce se explică prin contextul expunerii portretului și probabil prin însăși geneza sa. Vizitatorul uneia dintre cele mai mari colecții ale Casei de Habsburg avea astfel în fața ochilor nu doar efigia „veridică" a lui Soliman Magnificul, ci și – mai ales – portretul Marelui Turc, adică al Marelui Dușman. Măsura și lipsa de măsură coabitează într-un echilibru precar.

Exagerarea turbanului – și contrastul produs astfel – scoate în evidență importanța acordată acestui atribut în cadrul unei reprezentări inevitabil conștiente de limitele și intențiile sale. Opulența detaliului, care din accesoriu devine un element central, maschează caracterul imprecis al pulsiunii mimetice.

Turbanul alb era în epocă un semn distinctiv unanim cunoscut.[48] Conform regulilor decretate de Soliman Legiuitorul, acesta era privilegiul fără echivoc al otomanului credincios în raport cu „infidelul". „Diferența dintre noi și necredincioși – se poate citi în unele culegeri de hadith – sunt turbanele și calotele." Sau: „Purtați turbane și noblețea sufletului vostru va crește!" Dimensiunile acoperământului de cap variau în funcție de rang și aveau o mare importanță în ritualul de învestitură, într-un Orient islamic ce nu cunoștea coroana și încoronarea.

Din acest punct de vedere, una dintre imaginile cele mai răspândite ale lui Soliman Magnificul, grație mai ales unei

54. Anonim venețian, *Sultanul Soliman Magnificul purtând un coif incrustat cu pietre prețioase*, către 1532, xilogravură, 92 × 56 cm, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, New York, 1942

gravuri de Agostino Veneziano datată 1532 (fig. 54), a fost multă vreme considerată drept o extraordinară incongruență și o parodie cel puțin stranie. Pe această gravură, sultanul apare din profil, purtând pe cap un acoperământ extravagant. La început, s-ar putea vedea aici o operă de invenție: artistul ar fi realizat o interpretare caricaturală a imaginarului Marelui Turc, așa cum se răspândise în Europa începând din secolul precedent.

Otto Kurz are meritul de a fi demonstrat, într-un articol apărut în 1969, că această cască unică, decorată în întregime cu pietre prețioase și compusă din mai multe coroane suprapuse, a existat în realitate, fiind opera a doi orfevri venețieni, Luigi Carolini și Vincenzo Levriero.[49] Memoriile (*Diarii*) lui Marino Sanuto ne aduc dovada în acest sens, într-o relatare din data de 13 martie 1532:

> În această dimineață, eu, Marin Sanuto, am văzut la Rialto un lucru demn de a fi memorat. O cască magnifică de aur, realizată de Carolini, încastrată cu pietre prețioase, alcătuită din patru coroane suprapuse, în vârful cărora se găsea o piatră de mare valoare. Această cască din aur, excelent executată, este ornată cu 4 rubine, 4 mari diamante magnifice, ce valorează 10 mii de ducați, perle mari de 12 carate fiecare, un mare smaragd de [lipsă] carate, un frumos turcoaz mare, toate pietre extrem de scumpe. Iar în vârful panașului se află pana unei sălbăticiuni provenite din India, care trăiește în aer și face pene foarte fine de diferite culori. Poartă numele de cameleon, iar prețul ei este foarte mare. Se spune că această cască a fost făcută pentru Seniorul Turc și a costat 100 de mii de ducați sau poate chiar mai mult.[50]

În această descriere, casca-coroană strălucește cu o singularitate demnă de *O mie și una de nopți*. Unele detalii oferite de cronicar (ca pana cameleonului!) nu fac decât să accentueze caracterul său fantastic. În privința aspectelor concrete ale parurii și ale prețului, Sanuto insistă asupra calității sale

de martor ocular, ceea ce-l face credibil. Primul savant care a acordat o atenție specială acestui obiect straniu, Otto Kurz, vedea în el rezultatul unei abile strategii politice a Serenisimei, dispusă să ofere sultanului un atribut excepțional, ca semn implicit de recunoaștere a dominației sale asupra unui mare număr de teritorii. Într-adevăr, Soliman, care nu poate fi bănuit de o excesivă modestie, se adresa în scrisorile sale mai marilor lumii prin formule uimitoare, cum este aceasta:

> Sultan Soliman, fiul sultanului Selim Șah Han, întotdeauna victorios, sultan al sultanilor, probă vie a operelor *hakanilor*, cel care acordă coroanele *husrevilor* pe suprafața pământului, umbra lui Dumnezeu pe pământ, sultan și padișah al Mediteranei, al Mării Negre, al Rumeliei, Anatoliei, Caramaniei, Rumului, al țărilor Dû' l-qâdir, Diyâr-i Bekr, Kurdistanului, Azerbaidjanului, Persiei, Damascului, Alepului, Egiptului, Meccăi, Medinei, Ierusalimului, tuturor țărilor arabe, Yemenului, la fel ca al multor țări pe care puternica mea maiestate le-a cucerit cu spada care face să curgă focul și sabia care este imaginea triumfului...[51]

Ce obiect de paradă mai adecvat pentru un astfel de monarh decât cvadrupla coroană venețiană? Reluând cercetările două decenii mai târziu, Gülru Necipoğlu a îmbogățit considerabil cunoștințele despre acest subiect.[52] Ea a demonstrat, printr-o lectură atentă a izvoarelor, că această capodoperă era de fapt rezultatul unui demers premeditat, implicând trei protagoniști: Alvise Gritti, fiul dogelui Andrea Gritti, trezorierul sultanului, Defterdar Iskender Celebi, și – adevăratul motor al inițiativei – marele vizir Ibrahim Pașa. În lumina acestei interpretări, cvadrupla coroană trebuie înțeleasă în contextul luptelor politice ale epocii. Este vorba în fapt de un obiect hibrid, ce asociază simbolismul tiarei papale cu cel al coroanei imperiale (fig. 55). Faptul că această „supercoroană" a fost expediată la Istanbul puțin după încoronarea – nerecunoscută de Sublima Poartă – a lui Carol Quintul la Bologna

55. Robert Péril, *Carol V și Clement VII în timpul ceremoniei de încoronare din 1530* (detaliu), xilogravură, Albertina, Viena

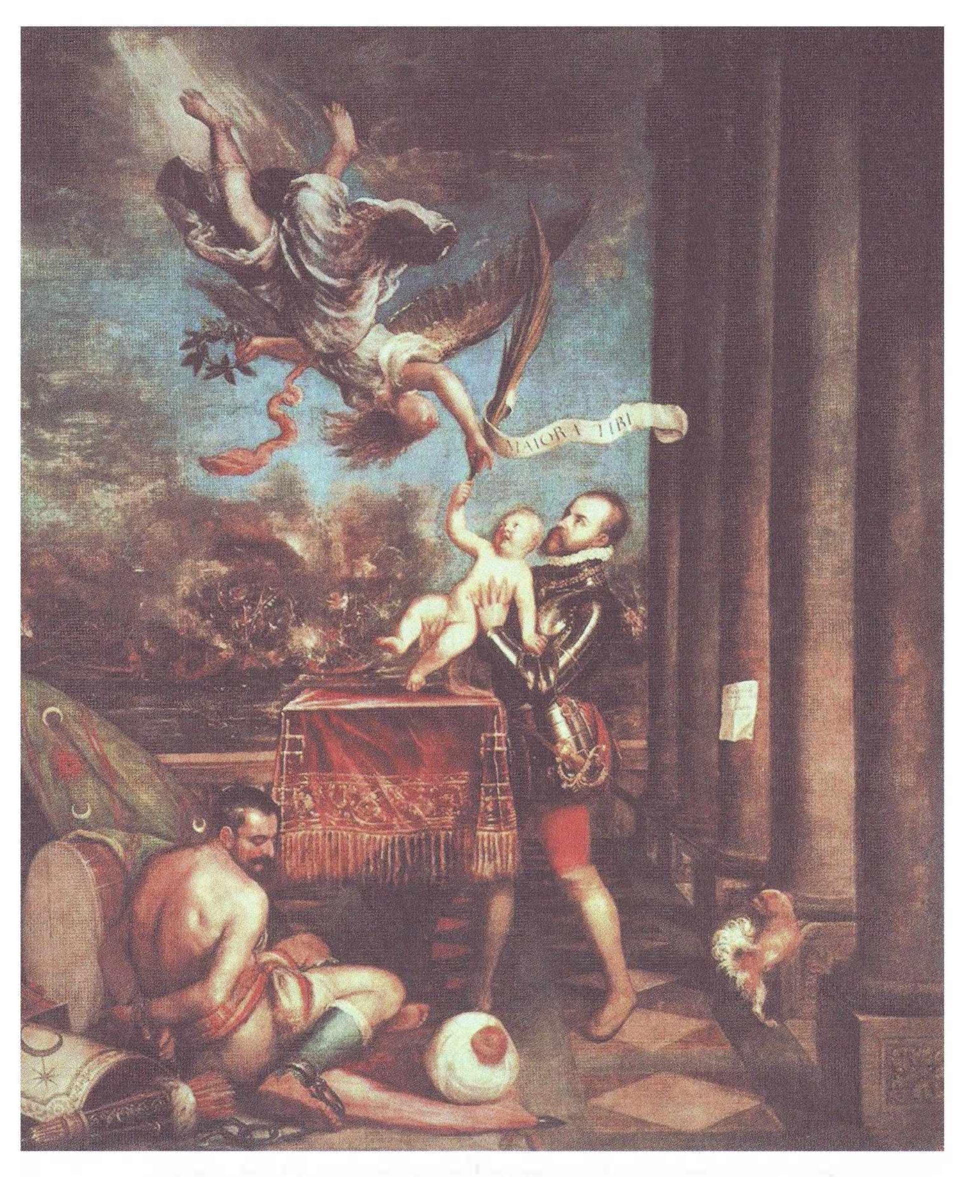
demonstrează rolul jucat de „războiul emblemelor" în luptele pentru putere. Casca fantastică, pe care de altfel Soliman nu a purtat-o niciodată, reprezintă un remarcabil exemplu de deplasare a unei tensiuni reale în plan simbolic. Codurile occidentale ale puterii sunt reluate aici cu un exces extraordinar, denotând un *hybris* ieșit din comun.[53]

La rândul său, turbanul rămâne, pentru occidentali, atributul bizar al „celuilalt" monarh, a cărui putere nu încetează să îngrozească. În momentul declinului puterii otomane, în

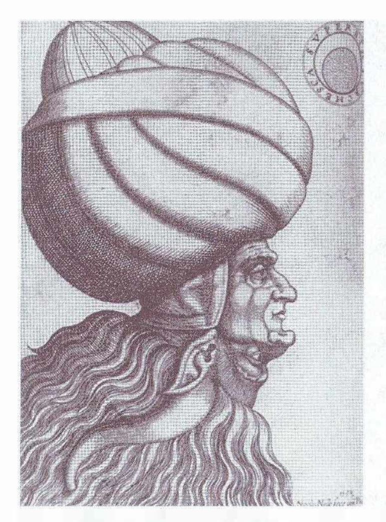
special după victoria Ligii Sfinte la Lepanto, în octombrie 1571, „deriziunea turbanului" va deveni un fel de sinecdocă a victoriei asupra Marelui Turc.

Cele mai semnificative (trans)puneri în imagine ale neutralizării „pericolului otoman" vor urma, în majoritatea cazurilor, strategii de inversare. Astfel, tabloul pe care regele Spaniei, Filip II, l-a comandat în 1573 lui Tițian pentru a celebra victoria din 1571 (fig. 56) înfățișează, în fundal, o evocare a faimoasei bătălii navale; în prim-plan, printre trofeele de război, se vede Marele Turc în lanțuri. Nu este vorba de un portret, ci de o figură construită din contraste. Impozanta carură se inspiră dintr-una dintre cele mai celebre statui antice, *Torsul Belvedere*. Astfel, imaginea-fetiș a fost neutralizată. Turcul este acum înlănțuit, supus, iar marele turban zace la pământ. Căderea puterii otomane este compensată de ascensiunea Habsburgilor. Compoziția este astfel traversată de o diagonală puternică ce-l unește pe Filip II cu succesorul său la tron, infantele Don Fernando, născut în decembrie 1571. Cerul, prin intercesiunea unui înger, oferă acestuia din urmă coroana victoriei, a cărei inscripție, „*maiora tibi*" („fapte mărețe te așteaptă"), prezice copilului – acum gol și vulnerabil – fapte și mai glorioase decât ale tatălui său. Executarea acestui tablou-hieroglifă[54] a fost un act curajos, însă imprudent: mesajul alegoric, intenționând să celebreze ascensiunea unei dinastii, a fost definitiv anulat câțiva ani mai târziu, prin moartea copilului. Tabloul a rămas, desigur, alegoria unei victorii, dar o victorie foarte sumbră, deoarece a fost dublată de sacrificiu.

Această operă târzie a lui Tițian reprezintă o tentativă ambițioasă și temerară vizând punerea în imagine a înfrângerii puterii turcești: alte figurări sunt mai simple și mai directe. Cea mai semnificativă dintre ele este poate gravura executată de Nicolò Nelli probabil imediat după Lepanto[55]



56. Tițian, *După victoria de la Lepanto, Filip II închină cerului pe infantele Don Fernando*, 1573–1575, ulei pe pânză, 335 × 274 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid



57. Nicolò Nelli, *Trufia turcă*, 1572, Biblioteca Comunale, Mantova

(fig. 57). Ea înfățișează un personaj cu un turban enorm, amintind de efigiile tițianești ale lui Soliman (fig. 53). Nu este vorba însă de un portret, ci de o altă „hieroglifă". Într-un colț al paginii se distinge semiluna, simbol otoman prin excelență, înconjurată de inscripția „SUPERBIA TURCHESCA" („trufia turcă"). Cuvântul „SUPERBIA" se citește fără dificultate și corespunde supralicitării acoperământului de cap, văzut ca semn al excesului. Lectura cuvântului „TURCHESCA", la rândul ei, este mai problematică și nu se realizează decât când pagina este inversată. Abia atunci se destramă emblema orgoliului disproporționat și apare chipul adevărat al turcului: în realitate, turcul este diavolul.

În epoca realizării acestei gravuri, dezvăluirea prin inversare avea fără îndoială o funcție paliativă. Considerată în contextul mai larg al imaginarului alterității, această schimbare drastică este învestită cu o semnificație majoră. După cum se știe, diavolul este Celălalt prin antonomază. Inversarea propusă de gravură revendică necesitatea unui exorcism.

IV

Boemieni, gitani, ţigani

A DEFINI, A PACIFICA, A FIXA

Nimeni nu știe de unde vin, unde se duc, sau de când, și de ce au luat calea veșnicei rătăciri. Nu sunt înarmați, dar stârnesc teamă, căci sunt… săraci. La trecerea lor, e mai bine să-ți fereci porțile.

Spre sfârșitul veacului al XV-lea, o miniatură ce decorează *Cronica orașului Spiez* de Diebold Schilling cel Bătrân îi reprezintă în fața zidurilor unui oraș elvețian (fig. 58). Sunt îmbrăcați într-un mod neobișnuit: bărbații, care merg în față, au pe cap o bonetă ascuțită, iar în urma lor, femeile, cu copiii de gât, poartă turbane; toți au haine pestrițe și tenul oacheș. Formează un grup compact. Oare cetatea le va deschide porțile? Legenda ce însoțește miniatura nu spune nimic special, dar lasă puține dubii cu privire la deznodământul acestui curios asediu. Aflăm că armata de cerșetori adunată în fața orașului Berna era formată din „negri păgâni și botezați"[1]. Este dificil să le dai un nume. Chiar și în zilele noastre, vocabularul se dovedește a fi, de cele mai multe ori, insuficient și incomod. Trebuie să-i numim boemieni, gitani, țigani, romi, *sinti*, *manouches*? Sau pur și simplu nomazi?[2]

În epoca primei lor apariții în Europa Occidentală, lucrurile erau și mai neclare. Pe atunci li se spunea sarazini, tătari,

58. *Boemieni în fața orașului Berna*, ilustrație în Diebold Schilling cel Bătrân, *Spiezer Chronik*, 1484-1485, Bürgerbibliothek, Berna

nubieni, etiopieni sau asirieni. Au fost adesea confundați cu evreii sau chiar cu maurii – acei musulmani din Spania convertiți cu forța la catolicism. Apoi au fost numiți egipteni, termen care s-a transformat curând în *gypsies*, sau „gitani", pentru că se credea că veneau din nordul Africii, ori din „Micul Egipt", situat în Peloponez. Din pricina faptului că

se bucurau de un statut special în Boemia, au fost numiți boemieni. Datorită originii din vechile provincii ale Imperiului Bizantin, le-a fost atribuit și un nume grecesc, *athinganoi*, sau „intangibili“, care a dat, prin glisare fonetică, cuvintele *Zingari, Zingaros, Cianos, Cingani, Zigeuner, Tsiganes*, țigani[3]...

Sosirea la Arras, în data de 11 octombrie 1421, a unei trupe de personaje exotice a fost consemnată în registrul comunal – în lipsa unei identificări precise – cu titlul „Merveilles. Venue d'estrangers du Pays d'Égypte“[4] („Minuni. Venirea străinilor din ținutul Egiptului“). Șase ani mai târziu, la 17 august 1427, călătorii ajung la Paris:

> Au venit, în ziua de șaptesprezece august a anului 1427. Mai întâi primii doisprezece, de ziua Nașterii Sfântului Ioan Botezătorul, apoi și ceilalți. Nu au fost lăsați să intre în Paris, dar de milă au fost găzduiți acolo unde se află capela Saint Denis, și nu erau cu toții, bărbați, femei și copii, mai mult de o sută, sau în jur de o sută douăzeci. Când au plecat din țara lor, erau o mie, sau o mie două sute: dar restul au murit pe drum, iar regele și regina lor și cei care mai erau în viață nutreau încă speranța de a avea bunuri lumești: căci Sfântul Petru le promisese că le va da o țară de locuit bună și rodnică, dacă își vor fi ispășit de bunăvoie păcatele. Astfel, pe când erau la capelă, nu s-a văzut la binecuvântarea de la târgul din Saint Denis un șir mai mare de oameni, care sosiseră acolo de la Paris, din Saint Denis și din împrejurimile Parisului pentru a-i vedea. E adevărat că cei mai mulți dintre ei aveau urechile găurite și în fiecare ureche un cercel de argint sau chiar câte doi în fiecare: iar ei spuneau că e un semn de noblețe în țara lor. La fel, bărbații erau foarte negri, cu părul creț, iar femeile erau cele mai urâte ce se puteau vedea și cele mai negre, toate aveau fața plină de plăgi, părul negru precum coada unui cal. În chip de haine, o stofă veche foarte groasă, o legătură de pânză sau de sfoară prinsă pe umăr, iar deasupra un mantou sau o cămașă erau singurele veșminte: pe scurt, erau

59. Antoine Fieret, *Povestea lui Carrabarra, zisă a egiptenilor*, 1501–1525, tapiserie de Tournai, 334 × 390 cm, castelul din Gaasbeek

cele mai sărace creaturi ce fuseseră văzute vreodată sosind în Franța, de când lumea [...].[5]

Intrigat, Același vine pentru a-l contempla pe Celălalt la porțile orașului. În vreme ce curiozitatea incită, marginalizarea calmează: este necesar să se izoleze imaginea sărăciei, pentru a o putea aprecia.

Nu se poate nega că este dificil de imobilizat și de fixat această ființă insesizabilă care este migrantul: o demonstrează maniera în care s-a constituit iconografia sa. Primele imagini

60. Arnould Poissonnier și Antoine Fieret, *Povestea lui Carrabarra, zisă a egiptenilor*, 1501–1525, tapiserie de Tournai, 343 × 414 cm, castelul din Gaasbeek

realizate de artiștii occidentali dezvăluie, pe de o parte, dificultățile întâmpinate, fără o cunoaștere sau prejudecăți prestabilite, ceea ce le conferă singularitatea. Ele relevă, pe de altă parte, obstacole de ordin taxonomic ce duc la telescopaje vertiginoase între diverșii „ceilalți“: „țigani/păgâni/turci“ (*Ziginer/Heiden/Türken*), se poate citi pe unul dintre cele mai vechi desene reprezentând o femeie din această etnie ciudată.[6] Totul se petrece ca și cum singularitățile ar fuziona pentru a crea un tot, desemnat ca „alteritate“. Excluderea

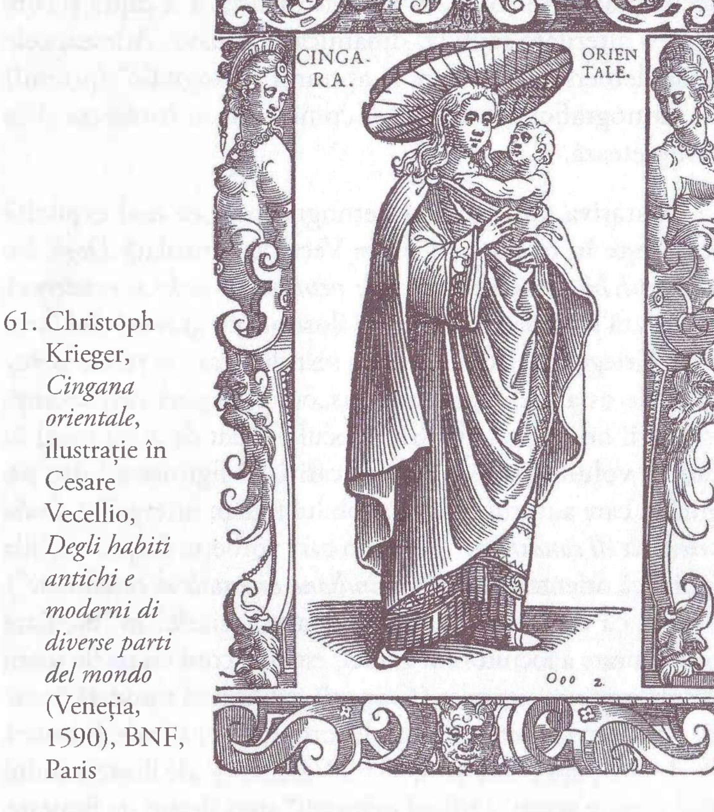
este la originea procesului de includere, dar acest proces constă de fapt într-o amalgamare de „diferențe". Fenomenul a fost exploatat de Dürer, care nu bănuiește că e pe cale să inventeze un nou imaginar. Puțin înainte de 1500, el a executat o gravură ce va fi mult timp considerată reprezentarea unei „familii de turci". Acoperămintele de cap ale celor două personaje explică poate echivocul, care este contrazis însă de tenul oacheș al bărbatului și de ținuta femeii: ea merge în urma lui, desculță, ținând un copil în brațe, cu capul descoperit și sânul dezgolit.[7]

La începutul veacului al XVI-lea, brusc, imaginarul se exacerbează (fig. 59 și 60). Ciclul tapiseriilor din Tournai, ilustrând, conform tradiției, *„l'histoire de Carrabarra, dite des Égyptiens"*, sugerează, la prima vedere, o atmosferă idilică. Oamenii trăiesc în mijlocul naturii: o mamă își hrănește copiii, alta îi spală, mai departe bărbații adapă caii. Unii cântă la flaut, alții sună din goarnă. O tânără dansează, arătându-și impudic coapsa și pieptul. Împinși de curiozitate, locuitorii se aventurează din oraș pentru a-i întâmpina pe nou-veniți. Astfel, se pot observa diverse personaje nobile care încep să dialogheze cu „egiptenii". Ținuta lor elegantă contrastează cu hainele pestrițe ale nomazilor, care poartă turbane, corsaje cu fustă largă și mantii galbene, roșii și albastre, sau cu dungi în diagonală. Seniorii și doamnele venite în vizită sunt vrăjiți de spectacol. Mulți întind mâna pentru a li se ghici în palmă. Un cuplu este atât de captivat de unduirile micuței dansatoare, încât nu observă băiatul pe jumătate gol care profită de ocazie pentru a le șterpeli portofelul.

Datorită bogăției semantice, ciclul de la Tournai are un statut distinct, anticipând toate locurile comune ale unui imaginar ce nu va întârzia să se dezvolte. Figura „egipteanului" va rămâne însă misterioasă, devenind obiectul multor tentative de codificare.[8] Cea mai simplă dintre ele se mulțumește să discute originea etnică, în vreme ce alta, mai com-

plexă, încearcă să facă loc străinului în cadrul canonului occidental. Este vorba, în ambele cazuri, de a capta și controla o alteritate mobilă, dinamică și eluzivă. Adesea, cele două demersuri – pe care le-aș numi „etnografic" (primul) și „iconografic" (al doilea) – comunică, se corelează și se completează.

Tentativa de „încadrare etnografică" cea mai explicită se găsește în opera lui Cesare Vecellio intitulată *Degli habiti antichi e moderni* (*Despre veșmintele vechi și moderne*), publicată la Veneția în 1590 și ilustrată cu gravuri de Christoph Krieger. În a doua parte a textului, care se referă la veșmintele asiatice, Vecellio consacră o pagină importantă „țigăncii orientale" (fig. 61). Locul ocupat de acest pasaj în cadrul volumului este semnificativ. El figurează între pagina în care autorul descrie „nobilul indian oriental" („*Indio orientale di conditione*") și cea în care vorbește despre „nobila indiancă orientală" („*Donna indiana orientale di conditione*"). Faptul că include *Cingana* în spațiul asiatic, în imediata proximitate a locuitorilor Indiei, este în acord cu unele teorii despre originea țiganilor (*Cingani*), subliniind totodată intenția de a-i exila *extra muros*, departe de frontierele Europei. Pe de altă parte, cunoștințele lui Vecellio (și ale ilustratorului său) despre acești „indieni orientali" sunt destul de limitate, dat fiind că autorul nu reușește să-i diferențieze de amerindieni. În consecință, „stranietatea străinului" va fi tot mai accentuată. În sfârșit, calificativul de „nobil" („*di conditione*") atribuit „indienilor orientali", a căror apartenență la o castă înaltă este subliniată, lipsește în cazul *Cinganei orientale*, a cărei poziție în taxonomia etnografică se datorează unui sistem de raporturi ambigue între etnii îndepărtate. Imaginea ei și textul ce o însoțește denotă însă un efort de individualizare. Ca toate celelalte gravuri ce ilustrează tratatul, ea este încadrată de un decor bogat de hermeși și grotești. Este o manieră eficace de



61. Christoph Krieger, *Cingana orientale*, ilustrație în Cesare Vecellio, *Degli habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo* (Veneția, 1590), BNF, Paris

a sublinia „captarea imaginii" și utilizarea unui cadraj esențialmente occidental. În cazul nostru, „punerea în cadru" este deosebit de pronunțată, deoarece textul explicativ începe și se încheie cu evocarea unei trăsături caracteristice acestor *Cingane*: ele sunt mereu în mișcare („*non stanno mai ferme*") și vagabondează neîncetat („*vanno cosi vagando*"):

> Boemiană/țigancă din Orient, sau Femeia Nomadă
> Țigăncile sau boemienele nu stau niciodată mult timp în același loc: o dată la două, trei zile, își schimbă reședința. Au pe cap un fel de diademă din lemn ușor, acoperită de benzi lungi de pânză.

62. Giovanni Andrea Ansaldo, *Fuga în Egipt*, 1620, ulei pe pânză, 170 × 127 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Roma

> Cămășile, cu modele frumoase din mătase și aur în diferite culori, cu poale lungi, au mâneci largi, ornate și brodate. O mantie, lungă până la pământ, este fixată pe umărul stâng și petrecută pe celălalt braț. Părul le zboară în vânt. Așa străbat lumea, purtând de obicei un copil, prins cu câteva benzi de stofă legate în jurul gâtului.[9]

Încadrarea etnografică realizată de Vecellio va fi la originea unei tentative ce-și propunea să fixeze canonul pentru figura femeii nomade. Mecanismul de asimilare și de transformare este simplu, dar semnificativ. Cum ajungi să fii nomad?[10] Pentru a răspunde la această întrebare, este necesară examinarea exilului în cadrul proiectului divin. Astfel, nu este de mirare că nou-veniții pe drumurile Europei au fost înglobați într-un sistem de interpretare ce reia izvoarele tradiției biblice. Lucrul a fost facilitat de faptul că figura maternității nomade și cea a drumului făceau parte de secole din iconosfera creștină. Iar scena care, în mod tradițional, asociază maternitatea cu exodul, sacralizând peregrinarea, este Fuga în Egipt. Iat-o acum abil reformulată.

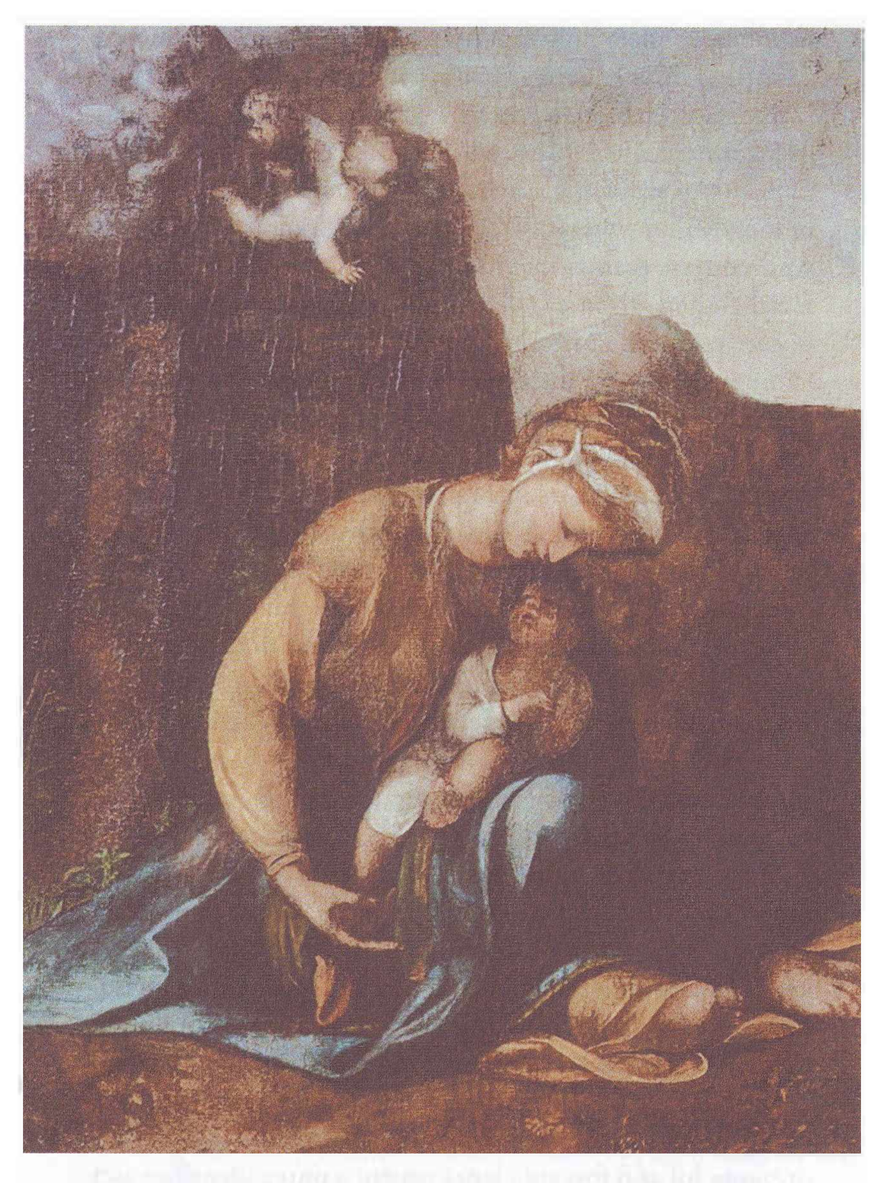
CUM POȚI FI NOMAD?

În epoca lui Vecellio circulau numeroase legende despre originea damnării țiganilor. Aceasta din urmă a fost pusă în legătură cu refuzul unor „egipteni" de a acorda azil Sfintei Familii, aflată în căutarea unui adăpost. Vagabondajul țiganilor nu ar fi fost, așadar, decât un mod de a ispăși o culpă veche.[11] Iconografia Fugii în Egipt își apropriază uneori această legendă, prin inventarea unui dialog între Fecioara Maria și Egipteanca fără inimă.[12] Existența, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, a numeroase Madone țigănci[13] și scene cu Fuga în Egipt – în care Fecioara însăși apare cu trăsături

„egiptene“ – dezvăluie însă un proces mult mai profund de adopție și de asimilare.

Există un tablou de Giovanni Andrea Ansaldo, executat în jurul anului 1620 (fig. 62), a cărui particularitate constă în preluarea explicită a gravurii *Cingana orientale*, ce figurează în lucrarea lui Vecellio și Krieger[14] (fig. 61). Toate detaliile vestimentare menționate în carte se regăsesc aici, metamorfozate însă în atribute ale Fecioarei în timpul exodului. Felul în care pictorul a introdus sugestia etnografică în contextul iconografic merită întreaga noastră atenție. Vom remarca mai întâi că, spre deosebire de gravura originală, care fixează figura în imagine, tabloul este rezultatul unei voințe evidente de a reprezenta un personaj în mișcare. Fecioara țigancă (sau ar trebui să o numim „Fecioara egipteană“?) se distinge aici printr-o prezență monumentală și activă. În loc să „ocupe“ câmpul imaginii (cum o face modelul din gravură), ea îl „traversează“. Silueta mult mai mică a Sfântului Iosif, în planul secund, este și ea în mișcare. Vârful piciorului, în prim-plan, sugerează mersul, iar un fald al mantiei, elanul. Privirea Fecioarei egiptene este frapantă. Nu se știe exact în ce măsură implică spectatorul, atrăgându-i atenția asupra caracterului sacru al migrației și exilului.

Fenomenele de hibridizare sunt ilustrate prin nenumărate procedee. În această privință, tabloul pictat de Correggio către 1516, intitulat în mod tradițional *La Zingarella* (fig. 63), invită la reflecție. Tânăra mamă desculță, cu o pânză înfășurată ca un turban în jurul capului și alintându-și copilul, ar putea fi o țigancă. Prezența mai multor îngeri, pe jumătate ascunși de nori, contrazice însă această interpretare. De altfel, dacă Sfântul Iosif ar fi fost figurat în imagine, fie și în fundal, prezența lui ar fi fost suficientă pentru a putea identifica aici o variantă a Fugii în Egipt. Acest indiciu lipsește însă. Despre ce este vorba atunci? Răspunsul cel mai corect se găsește



63. Correggio, *Fecioara cu pruncul*, zisă *La Zingarella*, 1515-1516, tempera pe pânză, 46,5 × 37,5 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli

probabil în inventarul colecției Farnese din Parma, în care tabloul este asimilat unui „portret al Madonei în costum de țigancă, de mâna lui Correggio, cu o ramă de nuc și o perdea de catifea verde“[15]. În ciuda ambiguității sale, inscripția este extrem de grăitoare: este clar vorba de o reprezentare a Fecioarei, dar o Fecioară „în costum de țigancă“. Forțând termenii și recurgând la o comparație relativă, s-ar putea vorbi de o reprezentare costumată, sau de o reprezentare deghizată. Avem de a face aici cu unul dintre cele elocvente exemple în care alteritatea este „absorbită“ în cadrul unui „canon“ instalat de tradiție. Rama de lemn prețios și opulenta perdea verde – cu care opera era dotată la origine și pe care inventarul le menționează explicit – constituiau semnele exterioare ale acestei integrări.[16] Fenomenul nu s-a produs însă fără rezistențe și dificultăți. O demonstrează fascinația lui Federico Borromeo, care a comandat o copie a tabloului pentru pinacoteca lui din Milano. În lucrarea sa intitulată *Musaeum*, publicată în 1625, colecționarul are un comentariu cel puțin ambiguu: „Artistul însuși știrbește gloria acestei opere, fiindcă încalcă legile conformității și îi atribuie micuței egiptene hoțomane înfățișarea Fecioarei.“[17]

Problema deghizării reapare în această glosă, dar este acum inversată: dacă în inventarul Farnese Madona era reprezentată „ca o țigancă“, în colecția Borromeo, ni se spune în *Musaeum*, egipteanca este reprezentată „ca o Madonă“. Printre rânduri, se descifrează încă două elemente: uzurparea identității echivalează cu un furt, iar abaterea de la *decorum* conferă operei caracterul de transgresiune, un caracter extrem de interesant.

Alte opere și alte surse documentare dezvăluie un proces asemănător de asimilare. Tabloul lui Giorgione cunoscut azi ca *Furtuna* (fig. 64) constituie exemplul cel mai celebru. Marcantonio Michiel l-a văzut, la începutul secolului

64. Giorgione, *Furtuna*, către 1505, ulei pe pânză, 82 × 73 cm, Galleria dell'Accademia, Veneția

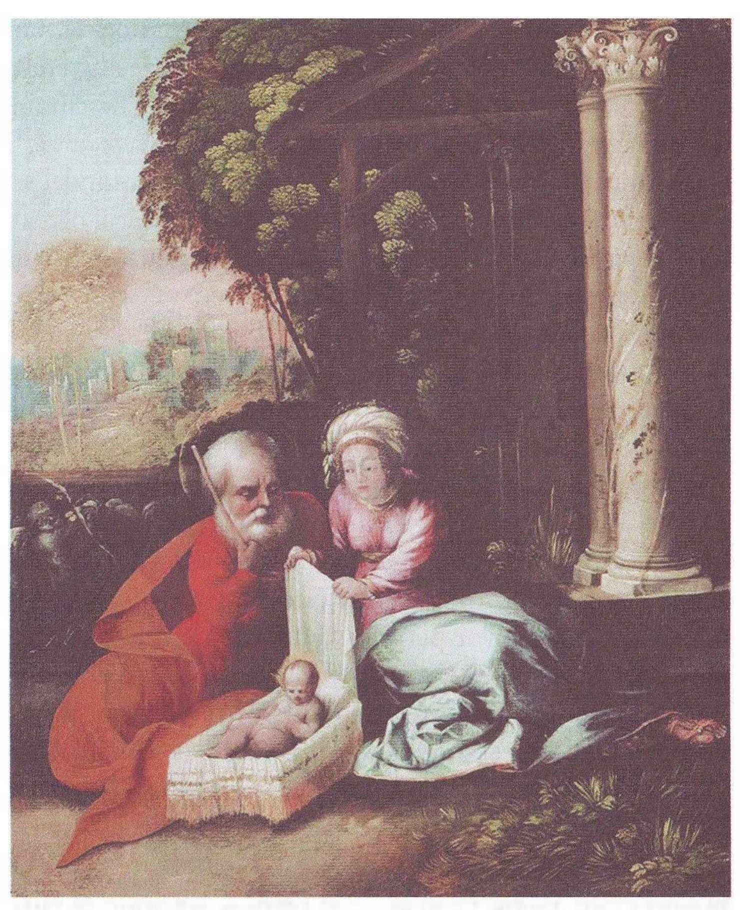
al XVI-lea, în colecția Vendramin la Veneția. Îl descrie în ale sale *Notizie* ca pe o „mică pânză reprezentând o furtună cu o țigancă [*una Cingana*] și un soldat“[18].

Puține tablouri, în toată istoria artei, au provocat atâtea încercări de interpretare.[19] Multă cerneală a curs și cu privire

la *Cingana*. Cultura lui Giorgione era foarte bogată, iar gustul comanditarilor și colecționarilor pentru misterele figurative, atât de rafinat, încât orice tentativă de descifrare definitivă și univocă a operei pare din start sortită eșecului.[20]

Peisajul (*paesetto*) este presărat cu ruine, iar în fundal se etalează arhitecturi sofisticate. Raportul dintre tânărul bărbat din stânga și femeia care alăptează din dreapta rămâne obscur, după cum identificarea acesteia din urmă cu o *Cingana* este discutabilă. Cum putea fi autorul atât de sigur? De data aceasta, nu informațiile furnizate de parură i-au venit în ajutor sau i-au putut inspira o afirmație atât de categorică. În mod paradoxal, se pare că tocmai absența hainelor, la care se adaugă alăptarea în natură, ar putea fi la originea apropierii sugerate de Michiel. Din păcate, comentatorul nu aprofundează semnificația propriei analogii. „Operele-satelit", gravitând în jurul acestui astru misterios care este *Furtuna*, sunt mai degrabă cele care ne vor permite să aflăm mai multe despre sensul inițial al operei, sau cel puțin despre soarta sa critică.[21]

Ferrarezul Dosso Dossi este unul dintre pictorii care au reluat, cu aplomb și originalitate, principalele trăsături ale picturii lui Giorgione. El a ales însă să atenueze misterul anumitor pânze ale maestrului venețian, recurgând la formule mai inteligibile. Un exemplu deosebit de elocvent în această privință este *Sfânta Familie* de la Detroit Institute of Arts (fig. 65). Inspirația giorgionescă și prezența în filigran a *Furtunii* sunt indubitabile, la fel ca transformările la care a fost supus modelul. Opera lui Dosso Dossi nu conține nici „soldatul", nici *Cingana*, după cum lipsește distanța ce separă cele două personaje principale. Fecioara Maria cu turban, cu ochii plecați asupra Pruncului Sfânt, ocupă centrul compoziției. Orașul întrezărit la orizont și frunzișul ce-i servește în parte drept ecran provin însă din *Furtuna*, ca și cele două coloane din dreapta. Este dificil să le atribui o



65. Dosso Dossi, *Sfânta Familie*, către 1516, ulei pe lemn, 52,4 × 42,5 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit

funcție precisă în structura tabloului, dar valoarea lor de semnal este clară: ele semnifică faptul că această *Sfântă Familie*, mai exact *Odihna Sfintei Familii în timpul fugii în Egipt*, derivă din opera lui Giorgione, dezvăluind un întreg travaliu bazat pe aglutinări, transformări și deplasări. Misterioasa „pânză reprezentând o furtună cu o țigancă și un soldat" a fost astfel parțial „trădată", cu ajutorul unei reformulări

iconografice coerente și, ca atare, accesibilă publicului. Semnele identitare se deplasează și se metamorfozează: Fecioara cu turban deghizează *Cingana* într-o „Fecioară egipteană“[22].

*

* *

Tema biblică a exilului, prezentă în Vechiul și Noul Testament, a prilejuit foarte timpuriu „absorbția“ migrantului în cadrul unei iconografii deja constituite. Dacă arta italiană a avut tendința de a introduce personajul nomadului în imaginarul evanghelic al peregrinării, un alt imaginar, cel al Exodului, a fost privilegiat în arta țărilor nordice. Aceasta din urmă a provocat sinergii complexe între diferitele figurări ale alterității: (trans)punerea în imagini a marii narațiuni a întoarcerii israeliților din Egipt în Țara Făgăduinței este uneori prezentată cu un sens inversat sau în combinație cu alte reprezentări. Două exemple ilustrează maniera în care s-au produs aceste sinergii, precum și contextul în care s-au petrecut.

Pe unul din voleurile altarului pictat de Dirk Bouts în 1467 pentru biserica Sfântul Petru din Louvain, se poate contempla o reprezentare a „culesului manei“, ilustrând episodul relatat în capitolul 16 din Exod (fig. 66).

Istoria este bine-cunoscută. Israeliții erau înfometați și descurajați de lunga traversare a deșertului. Atunci

> a grăit Domnul cu Moise și a zis: „Am auzit cârtirea fiilor lui Israel. Spune-le dar: Diseară carne veți mânca, iar dimineață vă veți sătura cu pâine și veți cunoaște că Eu, Domnul, sunt Dumnezeul vostru.“ Iar, dacă s-a făcut seară, au venit prepelițe și au acoperit tabăra, iar dimineața, după ce s-a luat roua dimprejurul taberei, iată, se afla pe fața pustiei ceva mărunt, ca niște grăunțe, și albicios, ca grindina pe pământ. Și, văzând fiii lui Israel, au zis unii către alții: „Ce e asta?“ Că nu știau ce e. Iar Moise le-a zis: „Aceasta e pâinea pe care v-o dă Dumnezeu să o mâncați.“[23]

66. Dirk Bouts, *Culesul manei*, panou făcând parte din altarul Sfântului Sacrament, 1464–1468, tempera pe lemn, 87,6 × 70,6 cm, collégiale Saint-Pierre, Louvain

Imaginea înfățișează bărbați și femei culegând hrana miraculoasă. Pictorul a încercat să imprime scenei solemnitate și verosimilitate. În mod cert, el s-a documentat cu privire la veșmintele vechilor israeliți, redându-le pe cele bărbătești cu plăcerea evidentă de a-și demonstra cunoștințele. Hainele feminine prezintă, la rândul lor, diferențe importante. În

raport cu femeia din dreapta, îngenuncheată și culegând mana, cea din stânga are un acoperământ de cap ce nu face parte din portul tradițional al evreilor, fiind împrumutat din cel al țigăncilor.[24] Culoarea pielii nu o distinge de celelalte personaje. Totuși, prezența lângă ea a unui copil mic, îmbrăcat cu o cămașă simplă, poate fi citită ca o aluzie la un alt exod mitic, cel care a obligat o întreagă etnie să părăsească Egiptul și să rătăcească prin lume. O altă femeie, cu același tip de turban, avansează din fundal către locul miracolului. Cele două „egiptence", reprezentate în picioare, stau la distanță de minunea care i-a făcut pe ceilalți protagoniști să îngenuncheze. Mai puțin implicate în solemnitatea recoltei, ele par dispuse însă să se împărtășească din roadele acesteia.

Subtilitățile acestei imagini sunt și mai evidente dacă se ține cont de faptul că este o parte componentă a unui tablou de altar, a cărui scenă centrală reprezintă Cina cea de Taină, sau, mai exact, Instituirea Euharistiei.[25] Raportat la un tip precis, mesajul operei, considerată în integralitatea ei, abordează tema liturgică complexă a împărtășaniei, mana devenind figura profetică a sfintelor daruri. Asimilarea noilor migranți cu poporul lui Israel culegând mana constituie un anacronism evident, oferind următoarea morală: traversarea deșertului anunță solemn împărtășania și anulează „diferențele".

Un alt exemplu de asimilare anacronică este prezent în *Adorarea vițelului de aur* de Lucas van Leyden[26] (fig. 67). Sursa de inspirație a acestui triptic este tot Cartea Exodului, sensul fiind de data aceasta modificat. Fabricarea idolului și devoțiunea israeliților chiar în momentul în care Moise obține izbăvirea de la Yahve vor stârni furia profetului, atrăgând pedeapsa divină. Lucas van Leyden își organizează narațiunea în jurul celor două scene prezentate simultan: dialogul lui Moise pe muntele Sinai și nesupunerea israeliților. Prima acțiune – dialogul – este mai degrabă sugerată decât explicit

reprezentată. În partea superioară a panoului central, un mare nor acoperă, așa cum se cuvine, chipul lui Dumnezeu, lăsând să se întrevadă minuscula siluetă a lui Moise rugându-se pe munte. Restul tripticului este consacrat nesupunerii israeliților. Idolul de aur, în jurul căruia se desfășoară dansul de adorație blasfematoare, este amplasat în planul secund al panoului principal, așezat strategic în partea inferioară a norului ce semnalează prezența invizibilă a lui Dumnezeu adevărat și unic.

Evident, pictorul s-a străduit să redea în detaliu topografia locului și activitățile locuitorilor, așa cum se desfășurau „înainte de Lege" (fig. 68). Mijloacele folosite aici dezvăluie o transgresiune iconografică și etnografică: toți acești „copii ai lui Israel", figurați în atitudini excesive, depravate, sunt concepuți după modelul tradițional al *cingani*-lor și *cingane*-lor. Tribul lor – pe care Lucas van Leyden nu a ezitat să-l caricaturizeze la limita grotescului – prezintă semnele distinctive ale „egiptenilor" migranți: veșminte pestrițe, acoperăminte de cap mirobolante[27], capete hirsute, gesturi dezordonate. Tribul se transformă în popor.

Având în vedere demersul pictorului, structura tradițională de triptic a tabloului de altar nu pare să-i fi provocat constrângeri deosebite. Între voleurile laterale și panoul central există o evidentă continuitate spațială și temporală. Lucrând în contradicție cu tradiția, Lucas van Leyden ne oferă nu atât un tablou apt să evoce sacrul, cum o făcea prin definiție polipticul liturgic, cât o reprezentare având ca scop interogarea raportului dintre divinitate și figurație.[28] Anacronismul creat aici este rezultatul unei proiecții *in malo* a unor personaje existente în epoca pictorului, mai degrabă decât în momentul în care s-au petrecut aceste evenimente sacre. El introduce stilul de viață anarhic al etniei „egiptene" și cultul

ei nestăpânit pentru aur în istoria idolatriei culpabile a israeliților migrând spre Pământul Făgăduinței.

După toate probabilitățile, opera nu era destinată unui mediu ecleziastic, ci unei colecții de picturi profane. Este, în orice caz, ceea ce sugerează Karel van Mander în *Cartea pictorilor* (1604), unde menționează sursele literare ale lui Lucas van Leyden. Fără a ține cont de modificările operate de artist, el preferă să vadă în condamnarea moravurilor intenția sa originară:

> Mai există o piesă deosebită, un mic retablu al lui Lucas, la Amsterdam, pe Kalverstraat; înfățișează scena cu Copiii lui Israel dansând în jurul vițelului de aur, care stau la masă și benchetuiesc, potrivit textului Sfintei Scripturi, unde se spune: „...apoi a șezut poporul de a mâncat și a băut și pe urmă s-a sculat și a jucat." Din acest ospăț sare în ochi, redată foarte viu, firea petrecăreață a poporului și înclinarea lui spre destrăbălare. Totuși, unii nepricepuți au stricat lucrarea mânjind-o cu un verniu murdar sau cu ceva asemănător.[29]

Succinta mențiune subliniază o antinomie evidentă între „piesa deosebită" și conținutul ei licențios. În acest context trebuie citită remarca finală a lui Van Mander, care deplânge, cu îndreptățire, insuficienta atenție ce a fost acordată calităților formale ale operei. Miza nu este neglijabilă, căci, așa cum reiese dintr-o altă scriere a aceluiași autor, intitulată *Temelia nobilei arte liberale a picturii*, Lucas van Leyden era unul dintre acei pictori care „[sunt] atenți la subtilitate și [își așază] culorile într-o manieră netă, corectă și clară. [...] Un travaliu corect este demn de laudă, căci el hrănește ochii și îi cultivă agreabil pentru un lung moment, mai ales dacă este însoțit de naturalețe, spirit și caracter"[30].

Existența acestui text ne îndeamnă să stabilim o conexiune cu un caz similar, documentat cam în aceeași epocă de Federico Borromeo, care subliniase în *Musaeum* contrastul dintre

67. Lucas van Leyden, *Adorarea vițelului de aur*, către 1530,
ulei pe lemn, 93,5 × 127,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

68. Lucas van Leyden, *Adorarea vițelului de aur*,
detaliu din panoul central

frumusețea demersului pictural din *Cingana* lui Correggio și încălcarea regulilor. Concluzia este că atât în Italia (la Borromeo), cât și la nord de Alpi (la Van Mander) alteritatea migrantului forțase barierele și cucerise spațiul artei, grație unei alianțe abile între anacronismul iconografic și subtilitatea formală.

MIGRANTUL ÎN PRIM-PLAN

În jurul anului 1600, primele experiențe de integrare sunt marcate de un fenomen de hibridizare. În curând, se va încerca situarea, în interiorul societății, a celei mai recente figuri de alteritate din imaginarul occidental. Instaurarea și avatarurile iconografiei „ghicitoarei" reprezintă cea mai semnificativă dintre manifestările acesteia. Izvoare timpurii menționează chiromanția ca practică specifică etniei „egiptenilor", fapt ce va genera un mare număr de reprezentări. Printre ele se numără tapiseriile din Tournai (fig. 59 și 60), precum și diverse opere realizate de Hans Burgkmair, Hieronymus Bosch sau Pieter Brueghel.[31] Noul demers figurativ, apărut la finele veacului al XVI-lea și dezvoltat în secolul următor, prezintă două caracteristici principale: cadrajul accentuat al imaginii și erotizarea acesteia – două dimensiuni cu consecințe distincte la prima vedere, dar care sunt, în realitate, foarte strâns legate între ele.

Primul artist care a făcut din noul demers obiectul căutărilor sale picturale a fost Caravaggio, căruia i se datorează cele două versiuni ale *Ghicitoarei* (*Buona Ventura*) (fig. 2 și 69). Dincolo de unele diferențe, cele două opere au în comun reprezentarea în prim-plan a întâlnirii dintre un tânăr cavaler elegant și o tânără și frumoasă țigancă.

Tabloul de la Luvru (fig. 2), cel mai mic din cele două, este și cel mai concis.[32] Cele două personaje, văzute pe jumă-

69. Caravaggio, *Ghicitoarea*, 1595, ulei pe pânză, 115 × 150 cm, Musei Capitolini, Roma

tate, ocupă aproape tot spațiul pânzei. În absența oricărui element de peisaj sau arhitectură, spectatorul nu află nimic despre locul în care se desfășoară scena. Singura certitudine este că ea se petrece „sub ochii noștri“. Lumina intensă venită din stânga subliniază mai multe detalii: chipul plin al tânărului, buclele ce-i scapă din pălăria cu pene, ținuta elegantă. Chipul țigăncii este parțial în umbră, ceea ce accentuează nuanța oacheșă a tenului. Poartă un turban alb peste părul brun în dezordine, o cămașă albă cu guler brodat și o capă de tip *schiavina*, legată pe umăr. Ține mâna dreaptă a tânărului și îl scrutează cu privirea.

Datorită compoziției în prim-plan[33], atenția noastră se îndreaptă în primul rând către detaliile acestei istorii minimaliste[34],

mai precis către jocul privirilor și al mâinilor. Există însă un element care ne tulbură percepția: țiganca, care ar trebui să citească soarta tânărului în liniile din palmă, este mai degrabă interesată de trăsăturile chipului său.

În ochii unui observator mai puțin atent, această incoerență ar putea trece neobservată, cum s-a întâmplat într-una dintre primele descrieri ale tabloului, realizată în 1672 de Giovanni Pietro Bellori în *Viețile pictorilor moderni*. Caravaggio, afirmă el, ar fi pictat o *zingara* „ghicind în palmă, după obiceiul acestor femei de neam egiptean. A închipuit un tânăr cu o mână înmănușată pe spadă, întinzând-o pe cealaltă, fără mănușă, femeii, *care o ține și se uită la ea*“[35].

Inexactitățile biografului se explică în mare parte prin caracterul neobișnuit conferit de Caravaggio unei scenografii care este în realitate un *topos*. Pe scurt, Bellori descrie ceea ce-și amintește sau crede că a văzut, în detrimentul a ceea ce tabloul arată cu adevărat.

Un alt comentator, amatorul Giulio Mancini, examinează tabloul atât de atent, încât reușește să vadă și ceea ce este (aproape) imperceptibil. În *Considerazioni sulla pittura*, scrise în jurul anului 1620, dar publicate mult mai târziu, el notează următoarele: „*Zingaretta* își arată perfidia printr-un surâs fals, scoțând inelul [de pe degetul] tânărului, în timp ce acesta din urmă își dezvăluie ingenuitatea și înclinația amoroasă pentru frumusețea țigăncușei care-i ghicește în palmă și-i scoate inelul.“[36]

Este evident că Mancini a privit atât de minuțios tabloul, încât a văzut în el detalii izvorâte direct din propria imaginație. Astfel, comentariul său devine o istorie în sine, o glosă pe marginea tabloului, care exploatează tensiunea psihologică născută din întâlnirea dintre perfidie și naivitate. În relatare, detaliul inelului furat, menționat de două ori de Mancini, rezultă de fapt dintr-o deplasare a contemplării: ceea ce este

cu adevărat vizibil tinde către ceva aproape imperceptibil, dacă nu invizibil. „Detaliul dezvăluit“ reiese nu din operă, ci din privirea lui Mancini. Pătrunzând *în tablou*, el aprofundează imaginea la fel de mult ca sensul.

A-L ATINGE PE CELĂLALT

A doua temă introdusă de Mancini în succintul său comentariu, dorința erotică, va fi exploatată cam în aceeași epocă de mai mulți artiști, în special de Guercino, într-un frumos desen care i-a fost atribuit[37] (fig. 70). Este vorba de un studiu pentru un tablou cu figuri întregi, care nu a fost, se pare, niciodată executat. Deasupra întâlnirii între cavaler și țigancă plutește micul zeu al iubirii, cu ochii legați, gata să-și arunce săgețile. Varianta erotică cea mai importantă a acestei „relatări a întâlnirii“ nu se află în pictură, ci în poezie. În al cincisprezecelea cânt al lui *Adonis* (1623) de Giambattista Marino, unul dintre marii prieteni ai lui Caravaggio[38], tema ghicitului este tratată cu multe detalii, sub forma unei istorii mitologice[39].

La Marino, Venus însăși, travestită în egipteancă („*barbara donna / en Menfi nata*“) și însoțită de un copil, apare la o răscruce în fața lui Adonis, într-un loc în care umbra și lumina își dispută întâietatea. Îmbrăcată în satin cu dungi și alte veșminte ciudate („*barbareschi modi*“), *bellissima zingara* apucă mâna tânărului – o mână albă ca zăpada – și-i prezice viitorul. Făcând aceasta, resimte imediat o mare plăcere („*e prende nel toccar alto diletto*“), un flux pare s-o străbată, în vreme ce tânărul nu-și poate desprinde privirea de la această extraordinară magiciană.[40]

Toate simțurile sunt exacerbate, iar dezlănțuirea de energie își atinge apogeul în scena în care se destramă „vălul sumbru“ („*il fosco velo*“) cu care era acoperită zeița. În acest moment, brațele tânărului se transformă în lanțuri, într-o îmbrățișare

70. Guercino, *Ghicitul*, către 1620, peniță, tuș brun și laviu brun, 28,6 × 20,4 cm, Luvru, cabinetul de desene, Paris

71. Nicolas Cordier, *La Zingarella*, către 1607, marmură, 140 cm, Galleria Borghese, Roma

memorabilă, ce-i reunește pe cei doi amanți într-o singură făptură.[41]

În această scenă, Marino merge mult mai departe decât sugerează opera lui Caravaggio, referindu-se probabil și la alte surse vizuale, pe care le amalgamează cu o mare libertate în cadrul propriei variante poetice și mitologice a întâlnirii amoroase. El împrumută astfel, pe de o parte, din practica „deghizamentelor culturale“, care, grație unei abile combinații de marmură și bronz, reușește să transforme statuile de divinități antice în *zingare* factice[42] (fig. 71). Pe de altă parte,

72. Hendrick Goltzius și Jan Pietersz Saenredam, *Alegoria pipăitului*, gravură cu dăltița, 17 × 12,3 cm, Albertina, Graphische Sammlung, Viena

poetul pare să se fi inspirat din alegoriile simțului tactil, perfecționate chiar în epoca în care Caravaggio picta tabloul (fig. 72). Mângâierea transformată în înlănțuire, privirile ce se contopesc și se confundă, sărutul care unește: iată temele pe care Marino a putut, grație imaginației poetice și culturii

sale vizuale, să le vadă în tablou, transformat în pretext și subtext ale poemului.

Cele mai vechi comentarii, printre care cele datorate lui Bellori și Mancini, dar și poemul lui Marino, dezvăluie provocarea reprezentată de o imagine în prim-plan, focalizată pe jocul de mâini și de priviri. Analizând contextul istoric al invenției lui Caravaggio, va trebui să luăm în considerare caracterul paradoxal al chiromanției, evidențiat de mai multe surse. Darul țigăncilor – adesea pus la îndoială – ar ține, așadar, de o psihologie empirică: pentru a ghici trecutul și a prezice viitorul, aceste femei obișnuiesc să privilegieze observarea chipului, în detrimentul „citirii în palmă“[43]. Nu este vorba în nici un caz, afirmă criticii cei mai virulenți[44], de o cunoaștere specifică, codificată de mult în vechi tratate de divinație și de fiziognomie[45], ci de o cunoaștere pur intuitivă și, ca atare, de o mistificare (fig. 73).

Pentru ca o mistificare să se poată produce, este nevoie de cel puțin două persoane; doar astfel practica „ghicitului“ își dezvăluie întreaga semnificație. Așa cum este concepută în ritualul țigănesc, divinația rezultă din pactul tacit între un reprezentant al unei culturi pentru care „trecutul“ și „viitorul“ sunt noțiuni fundamentale și cel al unei „alte“ culturi, ce consideră prezentul singura valoare certă. Orice ghicitoare – fapt valabil și în zilele noastre – cere bani în avans, cu titlul de gaj al pactului încheiat. La Caravaggio însă, gajul este absent. El a fost suplinit de Mancini prin transgresarea vizibilului: „țigăncușa ghicește și scoate inelul“.

Cu totul diferite sunt mizele din comentariul lui Bellori. Omisiunile se înțeleg ușor, mai ales dacă se ține cont că opera îl interesa mai puțin pentru detaliile ei, cât pentru dimensiunea sa programatică. Pentru biograf, care este în același timp unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai artei din timpul său, *Ghicitoarea* reprezintă un tablou-manifest. Deși

73. J.B. Paravicinius, frontispiciul publicației lui Johannes Praetorius, *Ludicrum chiromanticum Praetorii et metoposcopicum* (Leipzig, 1661), BNF, Paris

bine-cunoscută și comentată în repetate rânduri, pagina pe care i-a consacrat-o în *Viețile pictorilor moderni* merită recitită și reanalizată cu mai mare atenție. Rezumând: ajuns la Roma, fără adresă fixă („*senza recapito*"), Caravaggio trăiește în mizerie. Trece prin diferite ateliere, pictează naturi moarte și-și pune la punct concepția despre culoare. În acel moment, ne spune biograful, o nouă estetică începe să prindă formă în lucrul său. Ea se dezvăluie pentru prima dată în tabloul reprezentând ghicitoarea:

> A început, așadar, să picteze după înclinația lui proprie, fără să se uite deloc la admirabilele statui antice și la picturile atât de celebre ale lui Rafael; ba chiar, disprețuindu-le, și-a propus ca subiect doar natura. De aceea, când i s-au arătat statui celebre cum sunt ale lui Fidias și Glycon, ca să studieze după ele, drept orice răspuns a întins mâna către mulțimea de oameni din preajmă, dând de înțeles că natura îi pusese la îndemână destui maeștri. Și ca să-și întărească cuvintele a chemat o țigancă ce trecea din întâmplare pe stradă [„*una Zingara che passava a caso per istrada*"] și, ducând-o la han, a pictat-o ghicind în palmă, după obiceiul acestor femei de neam egiptean. A închipuit un tânăr cu o mână înmănușată pe spadă, întinzând-o pe cealaltă, fără mănușă, femeii, care o ține și se uită la ea. Iar în aceste două semifiguri Michele a redat atât de curat adevărul, încât și-a confirmat spusele.[46]

Deși textul constituie doar una dintre nenumăratele legende ale artistului, este important să identificăm precis dimensiunea sa înnoitoare. Narațiunea belloriană descrie parcursul ce (con)duce de la alegerea modelului la executarea tabloului. Primul act, cel al întâlnirii întâmplătoare pe stradă, relevă o realitate proprie epocii lui Caravaggio. Migrantul a trecut pragul interzis al orașului, care va constitui de aici încolo unul dintre locurile sale de peregrinare.[47] Mizele acestei progresii lente devin mai explicite prin confruntarea surselor scrise cu mărturiile iconografice. *Cronica orașului Spiez*,

Vaghi, e diletteuoli Giardini

DI CINGARESCHE

D ALFONSO TOSI

PADOANO.

VENTVRA

Da dare à vna Donna alla fineſtra.

Da dare ſopra della porta.

Da dare, mirando in fronte à Donzelle.

Da dare ſopra della mano.

Incontro con altre Cingare.

Riſpoſta all'incontro.

In Bolog. per Bartolomeo Cochi, al Pozzo roſſo.

Con licenza de' Superiori. 1611.

74. Frontispiciul publicației lui Alfonso Tosi, *Vaghi, e dilettevoli Giardini di Cingaresche*, Bologna, 1611

datând din 1485 (fig. 58), și frontispiciul lucrării *Cingaresche*, publicată la Bologna de un oarecare Alfonso Tosi în 1611 (fig. 74), dezvăluie câteva diferențe notabile.[48] Dacă miniatura elvețiană pune în scenă ostracizarea ce-i afecta pe țigani, frontispiciul lui Tosi evidențiază, dimpotrivă, dimensiunea prezenței lor. *Zingara* a devenit un personaj central în peisajul citadin. Iată de ce limbajul imaginii, în egală măsură cu conținutul scrierii, merită o atenție particulară. El expune, într-o manieră foarte simplă, diferitele metode de a ghici. Se înțelege atunci că la începutul veacului al XVII-lea *Zingara* a pătruns în oraș, chiar dacă și-a păstrat statutul marginal. Pagina de titlu o descrie ca pe o prezență sumbră stând în mijlocul unei străzi, sub privirea unei femei aflate la *piano nobile* al unei clădiri. Distanța între interior și exterior, deși reformulată, continuă să fie viabilă. Micul catalog al situațiilor divinatorii enumerate în textul frontispiciului ne informează asupra diferitelor maniere de a prezice viitorul: „la fereastră“, „în pragul porții“, „analizând chipul“, „examinând liniile mâinii“. Nu este întâmplător, desigur, că pragurile (fereastra, poarta) sunt puse pe același plan cu modalitățile de a privi (chipul, mâna).

Să revenim la scenariul lui Bellori[49], bogat în detalii semnificative privind executarea tabloului. Caravaggio, aparent, își găsește modelul pe stradă (act emblematic al unei estetici „realiste“), îl conduce în atelierul-locuință și-i face portretul, imaginând o scenă care este un *topos*, cel al „ghicitului“. Nu aflăm prea multe, în schimb, despre originea celuilalt personaj al povestirii, tânărul bărbat. Descrierea lui este detaliată, dar aproximativă. Biograful stăruie mai ales asupra mâinilor, precizând – ceea ce denotă o oarecare lipsă de atenție – că una din ele rămâne înmănușată, sprijinită „pe sabie“ (adică, am spune azi, pe instrumentul său de putere), în vreme ce cealaltă este oferită, dezgolită, fără apărare

(*„porge scoperta“*) *Zingarei*. În acest moment intervine strania confuzie belloriană ce-l împiedică pe autor să perceapă remarcabila intrigă vizuală a tabloului, care, pentru prima dată în istorie, expune raportul Celuilalt cu Același la joncțiunea dintre contact și viziune. Altfel spus, el eludează (sau ocolește) marea noutate a operei, mai precis sinergia (atât de dragă lui Caravaggio) a văzului și a simțului tactil.[50] O sinergie pe care Giambattista Marino, ajutat de spiritul poetic, reușește să o perceapă, ducând-o însă la exces, prin multiplicarea deghizamentelor culturale (mitul elin, Egiptul, statuile).

În schimb, Bellori are dreptate atunci când afirmă că acest dispozitiv vizual captează „adevărul“ într-o manieră exemplară. Biograful încearcă să conecteze arta lui Caravaggio cu o „altă tradiție“, reprezentată de unul dintre pictorii mitici menționați în *Istoria naturală* a lui Pliniu cel Bătrân, legendarul Eupompos[51]:

> Iar în aceste două semifiguri Michele a redat atât de curat adevărul, încât și-a confirmat spusele. Un fapt destul de asemănător se poate citi despre Eupomp, pictor din Antichitate, dar nu e locul aici să cercetăm cât de lăudabilă este această învățătură. Cum nu urmărea decât efectul coloritului, așa încât carnația și pielea să pară cât mai naturale prin aspectul lor, ochiul și strădania îi erau îndreptate doar spre lucrul acesta, lăsând deoparte celelalte idei artistice.[52]

O PICTURĂ *ZINGARESCA*?

Asemenea strămoșului său mitic, Caravaggio, care apare aici ca pictor al suprafeței cromatice, accentuează aparența fremătătoare a corpurilor, lansând ochiului o provocare.[53] Există ceva magic în acest demers de un iluzionism extrem. Nu este întâmplător că primele comentarii ale *Ghicitoarei* sunt texte poetice, la granița dintre paradox și prețiozitate.

Cu mult înainte ca Mancini și Bellori să-și publice comentariile, iar Marino glosa, Gaspare Murtola consacrase, în culegerea sa de *Rime* (1603), un madrigal *Zingarei* lui Caravaggio:

> Nu știu ce e mai seducător
> Femeia pe care o simulezi
> Ori tu, cel care o pictezi.
> Cu dulcile ei încântări
> gata e să ne răpească
> inima și sângele deodată.
> Așa cum o faci pictată,
> Noi o vedem plină de viață
> Iar alții plină de patimă.[54]

„*Fingi/dipingi*" (a picta/a simula) e o cvasiomonimie, izvorâtă dintr-o lungă tradiție.[55] Ea conduce la formarea rimei comice în jurul căreia se organizează întreg madrigalul. Pictorul este, ca și boemiana, un manipulator de aparențe. Bellori lasă să se înțeleagă că limbajul lui Caravaggio se formează la granița canonului și la periferia sistemului social, în vreme ce Murtola îl proclamă drept maestru al iluziei. Caravaggio ar fi astfel, s-ar putea spune, un pictor *zingaro*, inventator al unei picturi *zingaresca*.

Trebuie precizat însă că această pictură, deși ocolea canoanele academice ale epocii, a plăcut, chiar dacă nu era pe gustul tuturor. Bernini, de pildă, considera *Zingara* lui Caravaggio „un biet tablou, fără nici un har și lipsit de originalitate"[56]. Dar, pe la 1600, amatorii de artă importanți din Roma aveau opinii total diferite, lăsându-se seduși de această magie picturală. Existența celor două versiuni ale *Ghicitoarei* constituie o dovadă în acest sens.

Nu a fost prima dată când Caravaggio s-a conformat cererii pieței de artă, producând „dublul" unei opere, destinat, aparent, să satisfacă aviditatea unui colecționar concurent.

Discuțiile specialiștilor privind relația dintre cele două *Ghicitoare*, cea de la Luvru (fig. 2) și cea de la Musei Capitolini de la Roma (fig. 69), precum și datarea lor nu au dus la nici un rezultat convingător.[57] Cu toate acestea, mi se pare necesar să subliniez că pictorul a făcut apel la modele diferite pentru fiecare din cele două compoziții, în ciuda identității lor tematice și a similitudinii cadrajului. Ceea ce demonstrează că artistul practica, după cum menționează sursele, pictura ca „*esempio davanti del naturale*“[58], adică o pictură în prezența modelelor.

Față de tabloul de la Luvru, versiunea de la Roma prezintă câteva diferențe minore. Asemănarea puternică ce se observă între veșmintele protagoniștilor dă impresia unui deghizament ad-hoc, decis în atelier. Punctul de vedere este în schimb oarecum diferit, la fel și jocul de lumini. Transformarea cea mai notabilă se referă însă la interacțiunea dintre personaje. În tabloul de la Roma, *Zingara* se depărtează ușor de tânăr, pentru a-l privi mai atent. Contrastul între carnații e mai puțin categoric decât în tabloul de la Luvru. El apare mai ales la nivelul mâinilor: ale tânărului sunt albe, ale țigăncii, brune.

Tabloul de la Roma face parte dintr-una dintre cele mai mari colecții italiene de pictură de la începutul veacului al XVII-lea, cea a cardinalului Del Monte, care a fost și unul dintre cei mai importanți mecena ai lui Caravaggio. În inventarul colecției, datat 1627, pânza este descrisă astfel: „O țigancă de Caravaggio, cu un cadru negru de cinci palme“ („*Una zingara del Caravaggio grande Palmi cinque con cornice negra*“).[59] Concizia notiței nu poate să nu frapeze. *Zingara* este singura menționată, astfel încât personajul masculin este izgonit într-un plan secundar. Tânărul, ca și acțiunea divinatorie a „ghicitului“ devin accesorii, simple atribute ale unui singur, unic protagonist.

75. Caravaggio, *Trișorii*, către 1595, ulei pe pânză, 94,2 × 130,9 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth

În același inventar este repertoriat un alt tablou al aceluiași maestru: „Un joc al mâinilor de Caravaggio, cu un cadru de lemn de cinci palme“ („*Un gioco di mano del Caravaggio con Cornice negra di palmi cinque*“). Această operă, evocată în diferite izvoare (în special de Bellori[60]), a fost recent identificată cu *Trișorii* de la Kimbell Art Museum din Fort Worth[61] (fig. 75). Similitudinea dimensiunilor celor două *Zingare*, coincidența jocului mâinilor (*gioco di mano*), precum și proximitatea celor două tablouri în inventarul Del Monte au dus la concluzia că erau expuse împreună, sub formă de pandante. Să analizăm, la rândul nostru, mizele acestui dublu dispozitiv.[62]

Tabloul de la Fort Worth prezintă un fel de piesă de teatru cu trei personaje, toate trei înfățișate într-un prim-plan

apropiat. Cum este obișnuit în acest gen de compoziții, jocul privirilor și al mâinilor constituie centrul tramei narative, fapt evidențiat în inventarul Del Monte. Mai mult decât în alte compoziții cu *mezze figure*, inclusiv *Ghicitoarea*, tensiunile operate aici sunt determinate de faptul că mâinile și privirile înscenează o înșelăciune. Tânărul îmbrăcat într-o haină de catifea neagră, din care se văd gulerul și mânecile de dantelă fină, este absorbit în examinarea cărților sale de joc. Băiatul din fața lui, cu vestă în dungi și pălărie cu pene, stă cu spatele la noi. Poziția lui ne permite totuși să-i urmărim privirea, ațintită asupra partenerului, și să fim martorii fraudei sale: constatăm, într-adevăr, că este pe cale să scoată din centură cartea de joc cu care va câștiga probabil partida. În această înșelăciune, el este secondat de bărbatul cu barbă, care supraveghează jocul și-i face un semn cu mâna dreaptă. Mănușa găurită este fără îndoială un truc menit să favorizeze agilitatea gesturilor. Accesoriul este cu atât mai important cu cât răspunde într-un fel manevrei abile a tânărului complice. Ochiul căscat și ruptura mănușii formează o dublă și extraordinară emblemă a înșelăciunii: jocul privirilor și cel al degetelor își corespund și se completează.

Bărbosul este unul dintre cele mai remarcabile personaje din toată opera lui Caravaggio. Dacă tenul oacheș trădează un țigan, această trăsătură distinctivă nu se regăsește la tânărul său complice. Înțelegerea lor secretă e sugerată de tensiunea scenei și mai ales de atributul veșmintelor în dungi, particularitate care, în codul vizual al epocii, caracteriza ținuta vagabonzilor și a tâlharilor.[63] Este vorba, de altfel, de o epocă în care noțiunile înseși de „zingaro", „egiptean", „gypsy" sau „gitan" începeau să fie puse sub semnul întrebării. Toți acești indivizi, se spunea uneori, nu sunt decât o iluzie, o fantasmă polimorfă și polivalentă ce ascunde o adunătură de excluși

și răufăcători, care, în anumite cazuri, nu ezită să-și înnegrească chipul pentru a-i putea înșela pe ceilalți.[64]

JOCURI ALE MÂINILOR

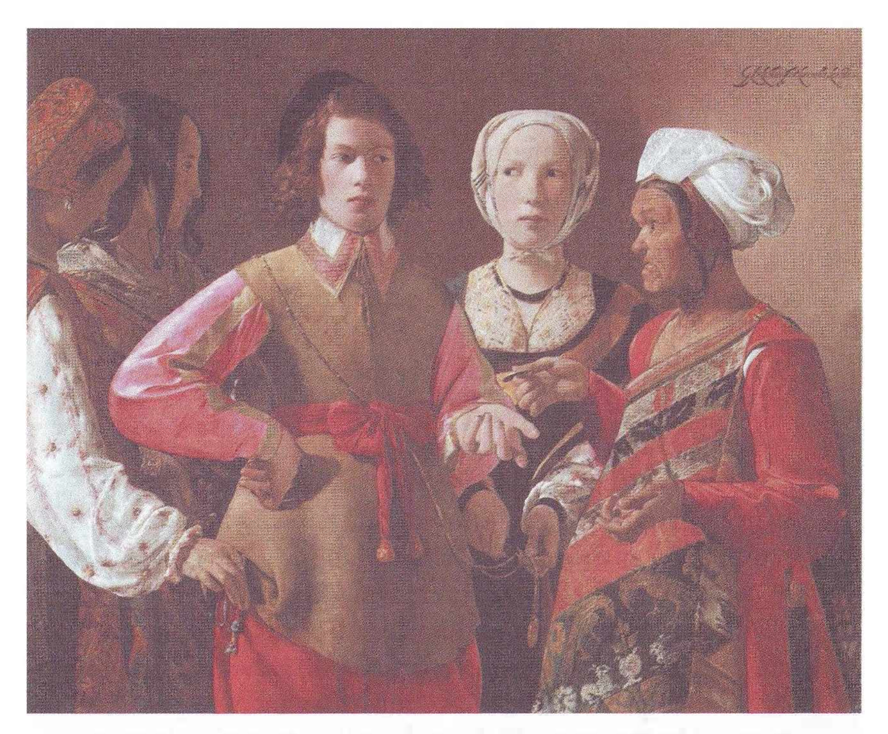
Deși separate după vânzarea colecției Del Monte, tablourile pandante caravagești au avut o bogată posteritate. Unul dintre cele mai remarcabile elemente ale acesteia a fost fuziunea celor două teme, cea a ghicitoarei și cea a trișării, în cadrul uneia și aceleiași imagini. Principalul artizan al acestei alăturări a fost, probabil, Bartolomeo Manfredi[65], care a cunoscut un succes considerabil cu sinteza sa, reluată și dincolo de frontierele Italiei[66]. Nicolas Régnier, pentru a da un singur

76. Nicolas Régnier, *Trișorii și ghicitoarea*, către 1623-1626, ulei pe pânză, 174 × 228 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapesta

exemplu, a realizat, într-un tablou datat la începutul anilor 1620, o formulă puțin forțată a acestei scene compozite (fig. 76). Episodul ghicitului este plasat în partea dreaptă a planului secund. Chipul smead al țigăncii contrastează puternic cu cel al clientului ei, întors cu spatele, dar lăsând să i se vadă albeața pielii și opulența veșmintelor. Partea stângă a tabloului este ocupată de mai multe personaje jucând cărți în jurul unei mese, așezate în atitudini indecise și oarecum dezordonate. În avanscenă, o frumoasă curtezană își exhibă decolteul generos, arătându-și cărțile spectatorului. Alături de ea, un soldat, cu armură strălucitoare și panaș bogat, e pe cale de a trișa. La celălalt capăt al mesei, un tânăr elegant se uită în altă parte, ceea ce permite vecinei sale să-i privească pe furiș cărțile. Nu se știe exact cui se adresează semnul pe care aceasta din urmă îl face cu mâna stângă, dar se întrezărește o legătură reunind toate personajele, dintre care unele sunt ascunse în umbra profundă a fundalului. Această operă este un discurs despre perfidia generalizată, despre înșelăciunea cu valoare universală.

Chiar analizând cu mare atenție tabloul, este dificil de înțeles exact cum se organizează toate aceste fraude. Marea reușită a pictorului constă în felul în care stăpânește virtuțile iluzioniste ale penelului, capabil să simuleze atât luciul metalului, cât și intensitatea unei carnații sau strălucirea mătăsii.

Gustul pentru experiențe narative domină pictura zisă „caravagistă“[67]. În cazul punerii în scenă a ghicitului, el se traduce prin abandonarea confruntării inițiale între două personaje, inaugurat de Caravaggio (fig. 2 și 69), în favoarea multiplicării protagoniștilor și acțiunilor. Georges de La Tour nu face excepție de la această regulă. Ca mulți dintre confrații săi din aceeași generație, el alege să trateze cele două teme înrudite – cea a divinației înșelătoare și cea a trișatului –, chiar dacă, spre deosebire de alți pictori, preferă să utilizeze pânze separate. *Ghicitoarea* de la Metropolitan Museum



77. Georges de La Tour, *Ghicitoarea*, către 1630-1640, ulei pe pânză, 102 × 123 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

din New York este, grație istoriei sale la fel de dramatice, unul dintre tablourile lui cele mai discutate și comentate[68] (fig. 77).

Tăierea părții stângi a pânzei împiedică, în zilele noastre, perceperea simetriei inițiale căutate de pictor. În realitate, La Tour prevăzuse să acorde tânărului locul central într-o narațiune cu cinci personaje. El este singur, în mijlocul țigăncilor. Relația tactilă în doi, atât de importantă la Caravaggio, s-a risipit, pentru a face loc altor tensiuni. Mâinile nu se ating, iar gesturile sunt suspendate, ca și privirile. Tânărul întinde mâna, bătrâna țigancă apucă gajul divinației, deși nu pare pe deplin satisfăcută. Nu este de-ajuns banul? Să fie oare

fals? În realitate, contează prea puțin, căci o altă țigancă, la pândă, intervine discret pentru a se asigura de câștig, șterpelind la întâmplare un breloc de aur.

Aceste manevre diferite formează miezul narațiunii. Totul se petrece ca și când jocul mâinilor (*gioco di mano*) din scenele cu înșelăciuni la jocul de cărți s-ar fi deplasat, integrând un nou context narativ, care devine centrul discursului. Tema dexterității manuale este accentuată de acțiunea desfășurată în partea stângă a pânzei, unde țiganca subtilizează portofelul tânărului bărbat, strecurându-l apoi frumoasei sale vecine.

Între gesturi și priviri subzistă aparent un dezacord, abil orchestrat, precum și sincope bine calculate. Două linii melodice se suprapun și se întretaie în această compoziție ce acumulează antrelacuri, cordoane, lanțuri, corzi, torsade și noduri. Pictura afișează o remarcabilă cunoaștere fiziognomică, menită să individualizeze tipurile, să sublinieze diferențele și să stabilească corelațiile. *Ghicitoarea* lui Georges de La Tour prezintă, în consecință, una dintre cele mai frumoase și bogate panoplii de studii etnice transmise de veacul al XVII-lea. În același timp, marele merit al pictorului constă în faptul că și-a pus calitățile de observator în slujba unei compoziții excepționale. Se observă astfel cu ușurință valoarea cămășii brodate purtate de personajul din extrema stângă. Este o demonstrație de virtuozitate prin care se reliefează, în planul secund, profilul de camee al frumoasei „egiptence".

Alte detalii contribuie la accentuarea unei schimbări discrete, ce transformă simpla privire într-o generalizare plină de semnificații. Chipul femeii care ocupă partea centrală – o „falsă gitană" sau o „gitană albă", după cum a fost denumită recent[69] – constituie într-un fel o paradigmă. Puritatea ovalului, *topos* pe care La Tour avea să-l reia în mai multe opere, conține o dimensiune neliniștitoare. Unde se întâlnește o contradicție mai profundă decât cea dintre masca

de idol a femeii și rapacitatea mâinilor sale, sau între albeața tenului și pielea închisă la culoare și zbârcită a femeii din extrema stângă a pânzei?

Dialogul contrastelor are o valoare mai mare decât pare la prima vedere. Dacă bătrâna țigancă se află într-un raport formal evident cu profilul din extrema stângă, această corespondență se traduce nemijlocit într-un discurs moral. Femeile sunt clar înrudite prin culoarea pielii, dar traseul de la una la alta, simulând forma unei bucle admirabil desenate, ne reamintește că locurile lor sunt reversibile. Cele două personaje se reflectă reciproc în oglinda timpului.

Prins în cercul înșelăciunilor, tânărul dornic să afle secretele viitorului ocupă locul central al povestirii. Privirea sa oblică se reflectă în cea a vecinei: Celălalt îl observă pe Același, iar Același, la rândul său, îl observă pe Celălalt.

Este vorba de o incarnare a Identicului în universul unei Diferențe devenite amenințătoare. Caravaggio a inventat întâlnirea, Georges de La Tour a reinventat distanța. „Contactul“ a fost distrus, evidențiind dilema ce va continua, fără ieșire, să domine imaginarul Timpurilor Moderne: atracția Celuilalt/teama de Celălalt.

SFÂRȘIT DE CĂLĂTORIE

La sfârșitul acestui periplu, se impune o privire retrospectivă. Incursiunea noastră în imaginarul alterității va fi confirmat, dincolo de anateme și utopii, două concluzii importante. Prima este că iconosfera alterității aduce la lumină jocul instabil și mereu reînnoit al unei mari dileme și al unei necontenite fierberi.[70]

Al doilea rezultat este de natură mai personală și reiterează orice experiență a sfârșitului de drum: revenind din tărâmul Celuilalt, nimeni nu mai este cu totul și cu totul Același.

AUGERIUS GISLENIUS BUSBEQUIUS, LEGATIONIS TURCICAE EPISTOLAE QUATUOR, EPISTOLA TERTIA

Traducere din latină de GEORGETA-ANCA IONESCU

L-am văzut [pe suveran] plecând din Constantinopol în ziua de 5 iunie a anului 1559, și asta împotriva voinței ceaușului meu. […]

Când a devenit destul de limpede că suveranul se pregătește să traverseze marea și că ziua [plecării] fusese deja stabilită, îi vestesc ceaușului meu că vreau să-l văd [pe sultan] când pleacă: [îi cer] să vină în acea zi dis-de-dimineață să-mi deschidă poarta. Fiindcă seara lua mereu cheile la el. Încuviințează binevoitor. Apoi le dau ienicerilor și interpreților mei sarcina să-mi închirieze o mansardă cu vedere spre strada pe unde avea să treacă suveranul. Iar ei îndeplinesc porunca.

Când vine ziua, mă trezesc înainte de zori, îl aștept la poartă pe ceaușul meu să deschidă, însă el tot întârzie. Trimit mai multe persoane să-l caute, ba pe ieniceri, care de obicei dorm în fața porții, ba pe interpreții mei, care așteptau afară să intre. Și toate astea prin crăpăturile din canaturile porții, care, deja vechi, se fisuraseră. Ceaușul născocea tot alte și alte motive pentru întârziere și zicea ba că are să vină într-o clipită, ba că încă-l reține ceva. Cât se petrec acestea, trec orele, până ce se aude focul de archebuze prin care ienicerii îl salutau pe suveranul ce tocmai încăleca. Simt că vărs fiere. Îmi dau seama c-am fost înșelat. Mă apucă ciuda, iar ienicerii sunt și ei pe drept indignați. Îmi arată că, dacă ai mei, dinăuntru, s-ar strădui unindu-și forțele, cu ajutorul celor de-afară ar putea împinge canaturile crăpate de vreme,

astfel încât, după ce cade încuietoarea, poarta să se deschidă. Le urmez sfatul. Acestea [canaturile], împinse cu putere, ne lasă să ieșim. Ne repezim înspre casa în care poruncisem să-mi fie închiriată mansarda.

Ceaușul avea în gând să mă păcălească, dar nu era om rău. Căci, când le vestise pașalelor dorința mea, acestora nu le fusese pe plac ideea ca un creștin să vadă cum suveranul lor pornește, împreună cu câteva trupe, împotriva propriului fiu. L-au sfătuit să mă-ntârzie, binevoitor, cu promisiuni până ce împăratul avea să urce pe corabie, iar apoi să născocească ceva prin care să se dezvinovățească în fața mea. Însă vicleșugul s-a întors împotriva celui ce l-a ticluit.

Când am ajuns la casa aceea, am găsit-o încuiată, astfel încât să nu putem intra, după cum puțin mai devreme nu putuserăm ieși dintr-a noastră. Cum nu răspundea nimeni când am bătut în poartă, ienicerii ne vin din nou în ajutor și [îmi spun că], dacă-mi iau eu răspunderea, ei se oferă fie să spargă ușa, fie să se strecoare pe geam înăuntru și să-mi deschidă. Mă împotrivesc să spargă ceva. În schimb nu le interzic să intre pe fereastră. Așa încât ei, în mai puțin timp decât îmi ia s-o spun, se reped înăuntru și deschid poarta.

Când urc, găsesc casa plină de evrei, o adevărată sinagogă. Aceștia se minunează văzând că am reușit să intru prin ușa închisă. Odată treaba lămurită, se așază lângă mine o matroană în vârstă, îmbrăcată cu destul bun-gust, și începe să mi se plângă în limba spaniolă de violența și stricăciunile la care am supus casa aceea. Eu i-o întorc spunându-i despre înțelegerea care nu fusese respectată conform contractului și despre nedreptatea pe care-o suferisem în felul acesta, și că nu s-ar fi cuvenit să fiu batjocorit în asemenea fel. Femeia nu se mulțumea cu explicațiile mele, dar timpul nu îngăduia să mai lungim vorba. Mi se lasă loc la o fereastră; aceasta, aflată în spatele casei, dădea spre strada cea largă pe unde suveranul ieșea din oraș.

De-acolo privesc cu mare încântare grandioasa coloană de soldați care porneau la drum. Gureba și ulufegiii avansau pe două rânduri, iar silihtarii și spahiii, pe un rând. Acestea sunt numele regimentelor de cavalerie imperială, fiecare cu cartierul și batalionul lui. Se crede că însumează cam șase mii de soldați. După aceea văd și mulțimea de pașale, diverși alți demnitari și sclavi ai suveranului însuși. Și nu-i deloc adevărat că un cavaler turc nu oferă un spectacol elegant când încalecă pe armăsari din Capadocia, din Siria sau din vreo altă rasă

nobilă, împodobiți cu falere și poclade argintate, incrustate cu aur și pietre prețioase strălucitoare. Cavalerul lucește și el în veșmintele-i cu fir de aur și argint întrețesut cu mătase ori catifea sau brodate din stofă de cea mai bună calitate, de culoare stacojie, violetă ori ruginie. În lături are două teci: într-una își ține arcul, iar cealaltă e plină cu săgeți pictate; ambele au o lucrătură minunată, [provenind] cu siguranță din Babilon, unde a fost făurit și scutul pe care-l poartă pe brațul stâng și care poate doar să reziste la săgeți și la loviturile de ghioagă ori de sabie. În mâna dreaptă, dacă nu preferă s-o aibă liberă, ține o suliță ușoară, pictată cel mai adesea în culoarea verde. E încins cu un iatagan ornat cu pietre prețioase. O ghioagă de oțel stă atârnată de pocladă ori de șa. „Așa de multe arme?" vei întreba. Da, spre știința ta, e antrenat să mânuiască toate aceste arme. „Ei bine, cine-i acela care poate să se folosească deopotrivă de arc și de suliță? Oare pune mâna pe arc doar atunci când a aruncat sulița sau când i s-a rupt?" Sigur că nu. Căci se apără cu sulița-n mână cât de mult poate; însă, când vreo situație dificilă îi cere să folosească arcul, strecoară sulița cea ușoară și lesne de mânuit între șa și coapsa lui, astfel încât vârful să-i rămână afară în spate și s-o țină strâns [apăsând-o] cu genunchiul cât timp vrea. Iar arcul, când e nevoie să lupte cu sulița, îl așază la loc în tolbă ori îl pune pe brațul stâng, în spatele scutului. Dar n-am în intenție să spun mai multe despre iscusința lor în mânuirea armelor, dobândită printr-o îndelungă practică militară și mult antrenament.

Poartă pe cap acoperăminte din cea mai albă și mai fină pânză de in, din centrul cărora se ițește un vârf gofrat, de catifea purpurie. Adesea aceste acoperăminte pentru cap sunt împodobite cu mici pene negre.

După trecerea cavaleriei, apăru o lungă coloană de ieniceri, care arareori sunt echipați cu alte arme în afară de archebuze. Aproape toți poartă veșminte de aceeași formă și culoare, ca să-ți poți da seama că sunt în serviciul și în slujba aceluiași stăpân. Nici un veșmânt nu-i ieșit din comun ori surprinzător și nici rupt ori găurit. Ei spun că hainele acestea li se uzează destul de repede, chiar dacă au grijă să nu le rupă. Soldații, mai ales veteranii din avangardă, vădesc lux ori chiar extravaganță doar când vine vorba de pene, de panașuri și de alte asemenea podoabe. Penele pe care le prind la fruntare par o pădure mișcătoare. Urmează la rând, tot călare, subofițerii și ofițerii,

care se deosebesc prin însemne specifice. Ultimul în șir apare, singur, comandantul lor suprem.

Urmează înalții demnitari, între care și pașalele; apoi vin pedestrașii, însărcinați cu paza regelui și diferiți prin ținută și echipament, purtând în mâini (fiindcă toți sunt arcași) arcuri întinse. Îndată apar, duși de căpăstru, mai mulți cai ai suveranului, impresionanți grație frumuseții și falerelor ce-i împodobesc.

Suveranul însuși era călare pe un armăsar minunat; avea o expresie severă și încruntată, ca să se vadă că era mânios. În spatele lui, trei copii, dintre care unul ținea un urcior cu apă, altul, o pelerină, iar al treilea, un arc. Aceștia erau urmați de câțiva eunuci camerieri. Un escadron de vreo două sute de călăreți închidea întreaga procesiune.

Cum privisem cu desfătare, de la fereastră, toate acestea, o singură grijă îmi mai rămânea: s-o împac pe gazda mea. Căci auzisem că femeia aceea care mă mustrase în limba spaniolă la venire era o apropiată a soției lui Rüstem. Mă temeam ca nu cumva să ducă vorba până-n casa aceluia, fiindcă putea să mă acuze că m-am purtat deloc binevoitor.

Poruncesc să fie chemată gazda mea; îi spun că ar fi trebuit să-și amintească de înțelegerea noastră și să nu-mi încuie poarta, pe care promisese c-o va lăsa deschisă, contra unei sume convenite; și că totuși, oricât de puțin merita asta, aveam de gând să-mi țin partea de învoială, deși ea și-o încălcase pe-a ei, și să-i dau nu doar cât i se cuvenea, ci și ceva în plus. Îi promisesem șapte monede de aur, dar avea să primească zece, ca să nu regrete că-mi fusese deschisă ușa casei ei. Aceasta, când vede că mâna i se umple cu mai mult aur decât spera, schimbându-și dintr-odată purtarea și întrecându-se în complimente și mulțumiri, trece de partea mea și restul adunării evreiești de acolo. Sosește și femeia despre care am spus că era o apropiată a soției lui Rüstem; o acompaniază pe gazda mea și, în cor cu aceasta, îmi aduce multe mulțumiri în numele ei. Sunt servit cu vin de Creta și cu prăjituri, dacă doream să gust. Însă eu refuz și, imediat ce pot, o pornesc repede spre casă, în urările de bine ale întregii adunări de evrei, cu gândul la noua gâlceavă pe care urma s-o am cu ceaușul meu, fiindcă deschisesem poarta în lipsa lui.

Îl găsesc șezând abătut în vestibul, unde începe să-mi facă o lungă morală: nu trebuia să ies fără consimțământul lui și nici să sparg ușa;

și că prin asta am încălcat în mod vădit dreptul public, și multe alte lucruri asemenea. Îi răspund în puține cuvinte: dac-ar fi binevoit să fie acolo la timp, așa cum se angajase față de mine, n-ar fi fost nevoie de nimic din toate acelea, însă, cum nu-și ținuse promisiunea, el însuși le pricinuise pe toate, fiindcă voise să mă-nșele. În fine, îl întreb apoi dacă mă considerau ambasador sau prizonier, și-mi răspunde: „Ambasador“.

Note

Introducere

1. Edward Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York, 1979 (ed. rom.: *Orientalism: Concepțiile occidentale despre Orient*, traducere de Ana Andreescu și Doina Lică, Amarcord, seria „Câmp deschis", Timișoara, 2001 – n. tr.); Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University Press, New York, 1983.
2. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005, pp. 135 și urm. Vezi și Eduardo Viveiros de Castro, „Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies", în *Common Knowledge*, 10/3 (2004), pp. 463–484, și Michael Carrithers, Matei Candea, Karen Sykes, Martin Holbraad și Soumhya Venkatesan, „Ontology Is Just Another Word for Culture", în *Critique of Anthropology*, 30/2 (2010), pp. 152–200.
3. William Yewdale Adams, *The Philosophical Roots of Anthropology*, CSLI Publications, Stanford, 1998, p. 1.
4. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini: Essai sur l'extériorité*, Librairie générale française, La Haye și Paris, 1971, pp. 33–34 (ed. rom.: *Totalitate și infinit: Eseu despre exterioritate*, traducere, glosar și bibliografie de Marius Lazurca, postfață de Virgil Ciomoș, Polirom, Iași, 1999, p. 26 – n. tr.).
5. *Ibid.*, p. 23, pp. 161 și urm. și pp. 221 și urm. Vezi, de asemenea, observațiile lui Georges Didi-Huberman în *Peuples exposés, peuples*

figurants. L'Œil de l'histoire, 4, Éditions de Minuit, Paris, 2012, pp. 41 și urm.

6. Stephen Jay Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago/London, 1980.
7. Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, traducere și note de George Lăzărescu, Meridiane, București, 1969, p. 34.
8. Ovidiu, *Metamorfoze*, în *Opere*, traducere de Ion Florescu, revizuirea traducerii și note de Petru Creția [Editura Academiei RPR, București, 1959], Editura Gunivas SRL, Chișinău, 2001, pp. 330–332.
9. Vezi Bellori, „Vita di Caravaggio", în *Le vite de'pittori, scultori et architetti moderni*, per il successore al Mascardi, Roma, 1672 (vezi și „Viața lui Caravaggio", în *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, trad. și note de Oana Busuioceanu, Meridiane, București, 1975 – n. tr.).
10. Giovanni Pietro Bellori, *op. cit.*, p. 203 („*una Zingana*"), și Giovanni Baglione, *Le vite de'pittori, scultori et architetti, dal pontificato di Gregorio XIII fine a tutto quello d'Urbano VIII, le quali seguitano le vite che fece Giorgio Vasari*, G. Succetti, Roma, 1649, p. 136 („*una Zinghera*").
11. Potrivit celebrului comentariu al lui Poussin raportat de André Félibien în *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, III (VI^e entretien), chez Marbre-Cramoisy, Paris, 1685, p. 152: „[...] *Caravage, & disoit qu'il croit venu au monde pour détruire la Peinture*... [„Domnul Poussin [...] nu putea suferi nimic executat de Caravaggio și spunea că acesta venise pe lume pentru a duce la pieire Pictura" (André Félibien, *Viețile și operele celor mai însemnați pictori vechi și moderni*, traducere de Liviu Cosma, antologie de texte și studiu introductiv de Irina Mavrodin, Meridiane, București, 1982, A șasea Convorbire, p. 266 – n. tr.) Pentru toate implicațiile acestei afirmații trimit la cartea lui Louis Marin *Détruire la peinture*, Flammarion, Paris, 1997.
12. Pentru noțiunea de „canon", vezi studiul clasic al lui Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, New York, 1994 (vezi și *Canonul occidental:*

cărțile și școala epocilor, trad. de Diana Stanciu, Univers, București, 1998 – n. red.). Pentru canoanele vizuale se poate consulta cartea mai recentă a lui Georges Vigarello, *Histoire de la beauté: Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Seuil, Paris, 2004, pp. 41 și urm. (vezi și *O istorie a frumuseții: corpul și arta înfrumusețării din Renaștere până în zilele noastre*, trad. de Luana Stoica, Cartier, Chișinău, 2006 – n. red.).

13. Vezi, în această ordine de idei, studiul de pionierat al lui Tzvetan Todorov, *La Conquête de l'Amérique: La question de l'autre*, Seuil, Paris, 1982. Citatul pe care îl dau reia nota din jurnalul lui Columb datată 11.10.1492 (p. 49) (ed. rom.: *Cucerirea Americii: Problema Celuilalt*, traducere de Magda Jeanrenaud, Institutul European, Iași, 1994, p. 35 – n. tr.).
14. Vezi în acest sens lucrarea clasică și foarte edificatoare a lui Greenblatt *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, citată mai sus.
15. Vezi François Hartog, *Le Miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, Paris, 1980.
16. Pentru contextul istoric se va consulta cu profit Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, A. Colin, Paris, 1966 (ed. rom.: *Mediterana și lumea mediterană în epoca lui Filip al II-lea*, traducere de Mircea Gheorghe, Meridiane, București, 1985–1986 – n. tr.).
17. José de Acosta, *Histoire naturelle et morale des Indes*, Mark Orry, Paris, 1598, p. 274, *apud* Ruggiero Romano, „Exemplum et comparaison", *Revue européenne des sciences sociales*, XXIV/72 (1986), p. 86.
18. Ovidiu, *Metamorfoze*, ed. cit., pp. 323–324.
19. Marie Tanner, „Chance and Coincidence in Titian's *Diana and Actaeon*", *Art Bulletin*, 56 (1974), pp. 535–550. Pentru un context mai cuprinzător, vezi recenta carte coordonată de Beat Wismer și Sandra Badelt, *Diana und Actaeon: Der verbotene Blick auf die Nacktheit*, Hatje Cantz, Düsseldorf, 2008 (în particular studiul lui David Rosand, pp. 50–57).
20. Pentru *poesie* ale lui Tițian, vezi Erwin Panofsky, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York University Press, New York, 1969, și Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano: Mito e allegoria*

nella cultura veneziana del Cinquecento, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 107 și urm.

21. Lodovico Dolce, „Dialog despre pictură intitulat Aretino", în Pietro Aretino, Paolo Pino, Lodovico Dolce, *Secolul de aur al picturii venețiene*, traducere, note și indici de Oana Busuioceanu, antologie, prefață și texte introductive de Victor Ieronim Stoichiță, Meridiane, București, 1980, pp. 310–312. (Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*, G. Giolito de'Ferrari, Venezia, 1557, citat după ediția de referință datorată lui Mark W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, University of Toronto Press, Toronto, 2000, pp. 152–154: „*È la principal parte del colorito il contendimento, che fa il lume con l'ombra: a che si da un mezo, che unisce l'un contrario con l'altro; e fa parer le figure tonde, e piu e meno (secondo il bisogno) distanti, dovendo il Pittore avertire che nel collocarle elle non facciano confusione. Il che è di bisogno parimenti di haver buona cognitione di Prospettiva per il diminuir delle cose, che sfuggono, e si fingono lontane. Ma bisogna Haver sempre l'occhio intento alle tinte principalmente alle carni, & alla morbidezza. Percioche molti ve ne fanno alcune che paiono di Porfido, si nel colore, come in durezza: le ombre sono troppo fiere, e le piu volte finiscono in puro negro.* [...] *È vero, che queste tinte si debbono variare, & haver parimenti consideratione a i sessi, all'età, & alle conditioni. Ai sessi: che altro colore generalmente conviene alle carni d'una giovane, & altro ancora d'un giovane: all'età, che altro si richiede a un vecchio, & altro pure a un giovene. Et alle conditioni: che non ricerca a un contadino quello che appartiene a un gentil'huomo.* [...] *Ora bisogna che la mescolanza de'colori sia sfumata & unita di modo, che rappresenti il naturale, e non resti cosa, che offenda gli occhi: come sono le linee de' contorni, le quali si debbono fuggire (che la Natura non le fa) e la negrezza, ch'io dico dell'ombre fiere e disunite. Questi lumi & ombre posti con giudicio & arte fanno todeggiare le figure: e danno loro rilievo, che si ricerca: del qual rilievo le figure, che sono prive, paiono, come ben diceste, dipinte, percioche resta la superficie piana. Chi adunque ha questa parte, ne ha una delle piu importanti. Cosi la principal dificultà del colorito è posta nella imitation delle carni e consiste nella varietà delle tinte, e nella morbidezza.*"

22. Detalii la Maaike van der Lugt, „La peau noire dans la science médiévale", *Micrologus*, XIII (2005), pp. 448 și urm.
23. Acest aspect a fost bine scos în evidență de Gentili, *Da Tiziano a Tiziano*, ed. cit., pp. 122–127, dar într-un sens diferit.
24. Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable: Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Seuil, Paris, 1991 (vezi și *Stofa diavolului: o istorie a dungii și a țesăturilor vărgate*, trad. de Gabriela Scurtu Ilovan și Oana Ududec, Institutul European, Iași, 1998 – n. red.).
25. Sixten Ringbom, *De l'icône à la scène narrative* (1965), trad. fr. Patrick Joly et Laurent Milési, Gérard Monfort, Paris, 1997, pp. 211 și urm. (*Icon to Narrative: The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*, Acta Academiae Aboensis, Ser. A, Humaniora, Åbo, vol. 31, nr. 2, 1965, pp. 179 și urm. – n. tr.)
26. „[...] *ein ander quar, desgleichen jch noch nie gemacht had*", într-o scrisoare a lui Dürer către Willibald Pirckheimer (1506). (Versiunea românească a scrisorii a apărut într-o selecție a scrierilor lui Dürer publicată sub titlul *Hrana ucenicului pictor*, antologie, introducere și note de Adina Nanu, traducere de Nicolae Reiter, Meridiane, București, 1970, p. 35: „[...] un alt tablou, cum n-am mai făcut niciodată" – n. tr.)
27. Considerațiile mele datorează mult lui Jan Białostocki, „«Opus quinque dierum»: Dürer's *Christ Among the Doctors* and Its Sources", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXII (1959), pp. 17–34; și Albert Boesten-Stengel, „Albrecht Dürers *Zwölfjähriger Jesus unter den Schriftgelehrten* der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano. Bilderfindung und «prestezza»", *Idea*, IX (1990), pp. 43–66.
28. Am folosit Biblia sau Sfânta Scriptură, tipărită cu binecuvântarea preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013.
29. Detalii la Meyer Schapiro, „Frontal and Profile as Symbolic Forms", în *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Mouton, The Hague/Paris, 1973, pp. 37–49.
30. Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, traducere de V.G. Paleolog, Meridiane, București, 1971, pp. 118–119.

31. Detalii la Michael W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as Physiognomist: Theory and Drawing Practice*, Primavera Pers, Leiden, 1994.
32. „*Le belezze con le brutezze paiono più potenti l'una per l'altra.*" Vezi Ernst H. Gombrich, „Leonardo's Grotesque Heads: Prolegomena to Their Study", în Achille Marazza (ed.), *Leonardo: saggi e ricerche*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1954, p. 205. („Frumusețile și urâțeniile reies mai puternic una prin alta" – vezi Ernst H. Gombrich, „Leonardo: Capetele grotești", în *Moștenirea lui Apelles: Studii despre arta Renașterii*, traducere de Florin Ionescu, Meridiane, București, 1981, p. 107 – n. tr.)
33. Detalii în David Bindman, *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, Reaktion/Cornell University Press, London/New York, 2002.
34. Vezi în acest sens Joseph Leo Koerner, „The Epiphany of the Black Magus circa 1500", în David Bindman și Henry Louis Gates Jr. (ed.), *The Image of the Black in Western Art, From the „Age of Discovery" to the Age of Abolition. Part III. Artists of the Renaissance and Baroque*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass./London, 2010, pp. 84–85.
35. Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, ed. cit., pp. 54–55 (citat modificat – n. tr.).
36. Pe foaia care iese dintre paginile cărții din prim-plan, în stânga, se poate citi, pe lângă monograma lui Dürer și dată (1506), inscripția „*opus quinque dierum*" („operă făcută în cinci zile").
37. „[...] *ein blosses Kuriosum*". Expresia îi aparține lui Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, F. Bruckmann, München, 1926, p. 182.
38. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. fr. Jean-Baptiste Marie Roze, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, I, p. 76.
39. Cea mai bună descriere-interpretare a decorației de la Scuola di Santo Stefano, care a servit drept bază pentru reflecțiile mele, este cea a lui Augusto Gentili, *Le Storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Marsilio, Venezia, 1996, pp. 123–150.
40. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, ed. cit., I, p. 76.
41. Scena „predicării" (fig. 11) este de obicei considerată un pandant al celei a „disputei" (fig. 10), dar documentele pe care le avem

privind felul în care erau dispuși la origine *teleri* la Scuola di San Stefano nu ne permit să ne pronunțăm cu certitudine. Libertatea cu care Carpaccio a abordat sursele textuale (Faptele Apostolilor, *Legenda aurea*) ne incită să credem că e vorba de două scene complementare, care pot fi înțelese ca fiind într-un raport de anterioritate sau succesiune.

42. Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, ed. cit., I, p. 76.
43. Vezi în această privință Gentili, *Le storie di Carpaccio*, ed. cit., p. 134.
44. *Ibidem*.
45. Mondher Kilani, *Anthropologie: du local au global*, A. Colin, Paris, 2012, p. 25.
46. Vezi *Aux origines de l'anthropologie française: Les mémoires de la Société des observateurs de l'homme, en l'an VII*, textes publiés et présentés par Jean Copans et Jean Jamin, Le Sycomore, Paris, 1978; Pol-Pierre Gossiaux, *L'homme et la nature: Genèse de l'anthropologie à l'age classique*, De Boeck Université, Bruxelles, 1993.
47. Edward Wadie Said, *Orientalism*, ed. cit.
48. Hugues de Saint-Victor, *Didascalicon*, III, 19 (ed. rom.: Hugo de Saint-Victor, *Didascalicon*, ediție bilingvă, text latin stabilit și introducere de Dominique Poirel, trad. de Laura Maftei, îngrijire critică și notă introductivă de Alexander Baumgarten, Polirom, Iași, 2013, p. 197 – n. tr.).
49. Tzvetan Todorov, *Cucerirea Americii*, ed. cit., p. 231; Edward Said, *Orientalism: Concepțiile occidentale despre Orient*, ed. cit., p. 268; Erich Auerbach, „Philology and *Weltliteratur*", *Centennial Review*, 13/1 (iarna 1969), p. 11.

I. Negru și alb

1. „*Ce son poi alcune tavole de diverse bizzerie, dove se contrafanno mari, aeri, boschi, campagne et molte altre cose, tali che escono da una cozza marina, altri che cacano grue, donne et uomini et bianchi et negri de diversi acti et modi, ucelli, animali de ogni sorte et con molta naturalità, cose tanto piacevoli et fantastiche che ad quelli che non hanno cognitione in nullo modo se li potriano ben descrivere*"

(Ludwig Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517–1518, beschrieben von Antonio de Beatis*, Herder, Freiburg im Breisgau, 1905, pp. 64, 116). Pasajul este tradus în limba română în E.H. Gombrich, *Moștenirea lui Apelles*, ed. cit., capitolul „Hieronymus Bosch: «Grădina plăcerilor pământești». Cea mai veche descriere a tripticului", pp. 132–133.

2. Jan Karel Steppe, „Hieronymus Bosch. Bijdrage tot de historische en de ikonografische studie van zijn werk", în *Jheronymus Bosch: Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentootstelling te 's-Hertogenbosch*, Bois-le-Duc, Hieronymus Bosch Exhibition Foundation, 1967, p. 8; Ernst H. Gombrich, „The Earliest Description of Bosch's Garden of Delight", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30 (1967), pp. 403–406.
3. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character* (1953), Harper & Row, New York/London, 1971, I, p. 357.
4. Michel de Certeau, *La fable mystique, XVI^e^–XVII^e^ siècles*, Gallimard, Paris, 1982, pp. 71–99 (ed. rom: *Fabula mistică: Secolele XVI–XVII*, cu un cuvânt înainte pentru ediția în limba română de Luce Giard, traducere și prefață de Magda Jeanrenaud, Polirom, Iași, p. 52 – n. tr.).
5. Hans Belting, *Hieronymus Bosch: Garten der Lüste*, Prestel, München/New York, 2002, pp. 20 și urm.
6. „*Una pintura en tabla ad ollio con dos puertas de la bariedad del mundo, con diversos disparates de Hieronimo Bosco.*"
7. „[...] *sus pinturas non son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio* [...]. *La tabla dela gloria vana y breve gusto de la fresa o madronio, y su olorcillo, que apenas se siente, cuando ya es pasado, es la cosa mas ingeniosa y de mayor artificio que se puede imaginar*" (Fray José de Sigüenza, *La fundaciòn del Monasterio de El Escorial* [1605], Aguilar, Madrid, 1988, pp. 539, 544).
8. „[...] irumperea negrului nud constituie în *Grădina deliciilor* o inovație importantă al cărei impact ne scapă încă, dar ale cărei consecințe sunt vizibile" (Jean Devisse și Michel Mollat, *L'image*

du Noir dans l'art occidental, II, 2, Office du livre, Fribourg, 1979, p. 241).

9. Detalii la Belting, *Hieronymus Bosch*, ed. cit., pp. 85–89.
10. *Ibidem*, p. 25.
11. Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch: Einführung in das Werk* (1937), Holle Verlag GMBH, Baden-Baden, 1965, pp. 33–34. Dar vezi și cartea recentă a lui Reindert Falkenburg, *The Land of Unlikeness: Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights*, W Books, Zwolle, 2011, pp. 102–108.
12. Psalmul 32, 13–15.
13. Detalii la Paul H.D. Kaplan, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1985, și la Joseph Leo Koerner, „The Epiphany of the Black Magus Circa 1500", *op. cit.*, pp. 7–91.
14. „*Ces gens sont presque toujours nus* [...]. *Leurs femmes sont nues de la ceinture à la tête, qu'elles soient mariées ou nubiles, et portent un linge de coton, serré à la taille, qui arrive à la mi-jambe.* [...] *Les hommes sont très noirs et de belle corpulence*"; sau: „*Hommes et femmes ont coutume de se peindre la peau avec certains sucs d'herbes verts, rouges et jaunes et ils tiennent ces couleurs pour une très belle devise: elles sont pour eux ce que sont pour nous nos vêtements*" („Bărbații sunt foarte negri și cu o frumoasă corpolență"; sau: „Bărbați și femei au obiceiul să-și picteze pielea cu anumite sucuri de ierburi verzi, roșii și galbene și consideră aceste culori o foarte frumoasă deviză: ele sunt pentru ei ceea ce sunt pentru noi veșmintele") (*Voyages en Afrique Noire [1455 et 1456] d'Alvise Ca'da Mosto*, relatări traduse, prezentate și adnotate de Frédérique Verrier, Chandeigne, Paris, 1994, p. 95 și p. 45).
15. *Ibid.*, pp. 50, 56–57.
16. „[...] *les femmes de ce pays sont très nettes de leur personne, car elles se lavent le corps entièrement quatre à cinq fois par jour et* [*que*] *les hommes font de même*" (*ibid.*, p. 68).
17. „[...] *ils sont hospitaliers et ne laisseront pas passer un étranger par chez eux, sans lui donner le gîte ou la nourriture et cela sans rien demander en échange*" (*ibid.*).
18. „[...] *ces hommes ne sont pas seigneurs au sens où ils seraient riches, posséderaient des trésors ou de l'argent, car ils n'en ont point et ne*

battent pas monnaie. Mais, pour ce qui est du cérémonial ou de la suite, on peut leur donner à bon droit le titre de seigneurs, car ils sont toujours accompagnés d'une multitude de gens et sont craints et révérés par leurs sujets beaucoup plus que ne le sont les nôtres" (*ibid.*, p. 75).

19. „*Ces hommes et ces femmes noirs sont fort luxurieux.* [...] *L'une des requêtes que le roi Budomel me fit avec la plus grande insistance fut si d'aventure, nous qui étions si savants, ne détenions pas quelque secret pour accroître sa lubricité et satisfaire et contenter ses nombreuses femmes, secret pour lequel il saurait me récompenser grassement*" (*ibid.*, pp. 67, 76).
20. „*Avant de partir, le roi Budomel me fit présent d'une fille âgée de douze à treize ans, noire et fort belle. Il me l'envoya sur ma caravelle. Ce ne fut certes pas moins la curiosité de voir et connaître quelque nouveauté que le désir d'être payé qui m'incita à la suivre*" (*ibid.*, p. 72).
21. „*Les Noirs, hommes et femmes, accouraient pour me regarder, comme si j'étais une merveille. Il leur semblait fort singulier de voir un chrétien en pareil lieu, n'en ayant jamais vu auparavant, et ils ne s'étonnaient pas moins de ma blancheur que de mes habits, qui étaient à la mode espagnole: un jupon de damas noir et un mantelet de laine grise; ces effets ne laissaient pas de les surprendre, car ils n'avaient jamais vu de la laine. Certains touchaient mes mains et mes bras, crachaient et frottaient ma peau avec leur salive pour voir si ma blancheur était vraie ou feinte; quand ils comprirent que j'avais la peau blanche, ils furent tous ébahis*" (*ibid.*, p. 88).
22. Vezi în acest sens frumosul studiu al lui Guillaume Hervieux *L'Ivresse de Noé: Histoire d'une malédiction*, Perrin, Paris, 2011.
23. Simeon Noul Teolog, Imnul 50, în *Imne, Epistole și Capitole. Scrieri III*, introducere și traducere de diac. Ioan I. Ică jr., Deisis, Sibiu, 2001, p. 265.
24. Vezi Jean Devisse și Michel Mollat, *L'Image du Noir dans l'art occidental: II, 1. Des premiers siècles chrétiens aux „grandes découvertes"*, Office du livre, Fribourg, 1979, pp. 145 și urm.
25. Detalii la Jan Białostocki, *Les Musées de Pologne*, Centre national de recherches „Les primitifs flamands", Bruxelles, 1966.

26. Reiau aici în parte studiul meu „Quel corps? Rubens, les jésuites et le corps ressurgi du noir", în Rebecca Müller, Anselm Rau și Johanna Scheel (ed.), *Theologisches Wissen und die Kunst: Eine Festschrift für Martin Büchsel*, Gebr. Mann, Berlin, 2015, pp. 335–343.
27. Detalii la Florian Huber, „Das «Grosse Jüngste Gericht» und die anderen vier Neuburger Gemälde von Peter Paul Rubens", *Neuburger Kollektaneenblatt*, 136 (1984), pp. 99–126, și la Konrad Renger (ed.), catalogul expoziției *Peter Paul Rubens: Altäre für Bayern* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, 1990–1991), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 1991, pp. 25–39.
28. Întâia Epistolă a Sfântului Apostol Pavel, 15, 36–44.
29. Între titlurile imensei bibliografii pe această temă, se poate recurge la excelenta sinteză a lui Albert Michel, „Résurrection des morts", în *Dictionnaire de théologie catholique*, XIII, Letouzey et Ané, Paris, 1937, col. 2501–2571.
30. Pentru raporturile lui Rubens cu iezuiții, vezi recenta contribuție a lui Friedhelm Mennekes, „Rubens und die Jesuiten", în Bettina Baumgärtel (ed.), catalogul expoziției *Himmlisch, Herrlich, Höfisch* (Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2008), Seemann, Leipzig, 2008, pp. 66–73.
31. O bună sinteză privind reprezentarea învierii morților și raporturile ei cu gândirea teologică se găsește la Caroline Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200–1336*, Columbia University Press, New York, 1995, de completat cu Craig Harbison, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe*, Garland Publishing, Inc., New York/London, 1976, și cu Anne-Sophie Molinié, *Corps ressuscitants et corps ressuscités: Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XV^{e} au debut du XVII^{e} siècle*, Honoré Champion, Paris, 2007.
32. Johannes Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, cartea IV, cap. XXIV (traducere din latină de Georgeta-Anca Ionescu – n. red.). Pasajul din Sfântul Augustin este extras din *Cetatea lui Dumnezeu*, XXII, 16.

33. Roger de Piles, *Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris*, Paris, f.l., 1775, pp. 287–295: „*La chûte des damnés est le plus difficile sujet qu'un peintre puisse traiter, & dans lequel il y ait plus d'occasions de faire paroître sa capacité, ou son ignorance, & les raisons entr'autres que l'on en peut donner sont, qu'y ayant une très-grande quantité de figures, il faut beaucoup de génie & de fertilité de la part du peintre, & beaucoup de variété de la part de l'ouvrage; que la nature, qui est l'objet du peintre, & dont il tire ses meilleurs conseils & ses plus puissans secours, devient ici presque inutile; & l'extrême difficulté de faire tenir un modele dans les attitudes qui font convenables au sujet, demande une imagination vive & nette, un esprit droit, juste, & bien rempli des regles de l'art & de la connoissance des effets de la nature; qu'y ayant des damnés de tous sexes & de toutes conditions, il faut que le peintre évite la répétition, & dessine, comme on dit, sans manière ; que le sujet ne s'étant jamais vu, l'imagination qui y supplée doit être non seulement vive, mais belle & bien réglée, pour produire quelque chose d'extraordinaire et de vraisemblable tout ensemble.* [...] *L'artifice du coloris y est merveilleux dans son accord, dans son opposition & dans sa variété de carnations, parmi un si grand nombre de figures nues, n'est pas une des moindres perfections du tableau. Il y a tant de beautés dans le général & dans le particulier de cet ouvrage, qu'il faudroit un long discours pour en faire une description bien exacte; & après tout, j'avoue que celui que je m'efforcerois de faire, seroit fort au-dessous de l'idée que j'en conçois. J'ajouterai seulement que cet ouvrage, qui est le desespoir des damnés, est aussi celui des peintres.*"
34. *Ibidem*, pp. 287–289, 294–295.
35. David Freedberg, *The Life of Christ after the Passion (= Corpus Rubenianum, VII)*, H. Miller, London, 1984.
36. *Ibidem*, pp. 200–209.
37. Martin de Roa, *Les Trois Estats de l'Autre Vie*, trad. fr. Elzear d'Oraison, A. Pillehotte, Lyon, 1631, pp. 19–21: „*Quelques uns sont bruns en leurs paï̈s, & venus qu'ils font aux autres, ils ne laissent pas de retenir leur teint; d'autant que cette couleur n'est plus vicieuse en eux, mais naturelle. D'où il semble plus vray-semblable qu'ils doiuent ressusciter auec; hors des imperfections qui ont coustume d'accompagner telle couleur; parce que la carnation, & les traicts*

de visage, & lineamens du corps feront ſi agreables, auront tant de lustre, de grace & d'esclat, qu'ils causeront en ceste belle Cité du Ciel, vne varieté non moins admirable que plaisante, & recreatiue. Le noir ne fera pas obscur, mais vif, & luisant comme la couleur de la pierre Azabache, meſlée auec veines de ſang, penetrée de toutes parts d'vne clairté plus esclatante que n'est pas celle du Soleil, qui luy donnera vne grace incroyable. Et ce n'est pas vne choſe messeante à la beauté que le noir; parce qu'elle ne consiste pas tant à la couleur, qu'à la suauité du coloris, laquelle peut estre esgalement au noir, & au blanc, voire plus delectable à la veuë; & tout ainſi que tous les Bien-heureux ne feront pas de complexion sanguine (quoy qu'elle ſoit la plus parfaicte de toutes) mais chacun ressuscitera auec la complexion quil aura eu viuant ſur la terre; de mesme en arriuera-il à la couleur: tous n'auront pas le meilleur en matiere de teint, mais tel qu'il conuiendra à chacun. Tel fera le noir à ceux ausquels il estoit naturel au monde" (prima ediție, în castiliană, a fost publicată la Sevilla în 1624).

38. Vezi Nathalie Volle și Christiane Naffah, „À propos d'une très importante campagne de restoration des écoles du Nord: quelques grands formats flamands", în *Revue du Louvre. Revue des musées de France*, 44-1 (1994), pp. 61–73 și, mai ales, pp. 65–67.
39. *Dürers Schriftlicher Nachlass*, ed. Konrad Lange și Franz Louis Fuhse, Max Niemeyer, Tübingen, 1893, 27 august 1520 (*Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., p. 63 – n. tr.). Vezi și Ernst H. Gombrich, „The Earliest Description of Bosch's *Garden of Delight*", *op. cit.*, p. 405, n. 13 (ed. rom., „Bosch: Cea mai veche descriere a tripticului", în *Moștenirea lui Apelles*, ed. cit., n. 13, p. 251 – n. tr.).
40. Traducerea mea e aproximativă și reia, unificându-le, două texte de Dürer. Vezi *Dürers Schriftlicher Nachlass*, ed. cit., I, pp. 295 și 459 (*Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., „Marea incursiune estetică", pp. 148–149: „[...] găsești două neamuri de oameni, albii și harapii. Între aceștia și noi se poate observa o anume deosebire a înfățișării. Chipurile harapilor sunt rareori frumoase, din pricina nasului lor turtit și a gurii groase, de asemeni fluierul piciorului, genunchii și laba piciorului sunt prea noduroase, mai puțin plăcute la vedere decât cele ale albilor, la fel și mâinile

lor. Mi s-a întâmplat însă să întâlnesc pe unii dintre ei al căror trup era atât de izbutit și de plăcut proporționat, încât mi-a fost cu neputință să văd sau să născocesc ceva mai reușit" – n. tr.).

41. „*Ich hab mit dem stefft conterfet sein morin*" (*ibid.*, I, p. 167) (*Hrana ucenicului pictor*, ed. cit., p. 75: „i-am desenat în peniță chipul slujnicei sale, o negresă" – n. tr.).

42. Detalii la Maraike Bückling, *Die Negervenus*, Liebighaus, Frankfurt, 1991, și Elizabeth McGrath, în catalogul expoziției *Black is Beautiful* (De Nieuwe Kerk, Amsterdam, 2008), Waanders, Zwolle, 2008, p. 198; Kim F. Hall, „Object into Object? Some Thoughts on the Presence of Black Women in Early Modern Culture", în Peter Erickson și Clark Hulse (ed.), *Early Modern Visual Culture: Representation, Race, and Empire in Renaissance*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2000, pp. 346–379.

43. *Ekphraseis* poetice abordează transformările paradoxale ale materialului îndeosebi în panegiricele consacrate unor sculpturi în marmură neagră. Exemplele cele mai frapante din această categorie sunt „Moro" și „Mora" din colecția Borghese, obiecte ale unor elogii „mariniste" datorate lui Francucci zis „il Franciosino". Vezi pe această temă Sylvia Pressouyre, „Le «Moro» de l'ancienne collection Borghèse. Une sculpture de Nicolas Cordier retrouvée à Versailles", în *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (Fondation Eugène Piot), 12 (1969), pp. 77–91.

44. „*Nera sì, ma bella, o di natura / fra le belle d'Amor leggiadro mostro; / fosca è l'alba appo te, perde e s'oscura / presso l'ebeno tuo l'avorio e l'ostro*" (Giambattista Marino, *Poesie varie*, LXI, ed. Benedetto Croce, Laterza, Bari, 1913). (Traducerea în românește în Giambattista Marino, *Florilegiu* [ediție bilingvă], cuvânt înainte, tălmăcire și note de Leonid Dimov, Univers, București, 1976, p. 67, „O sclavă": „Da, neagră, dar frumoasă-n toate cele, / doar farmec minunezi printre frumoase; / par sumbri zorii, față de-a ta piele / pier: purpur, fildeș lângă abanoase" – n. tr.) Detalii la Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1964, pp. 717 și urm.

45. *„Sombre divinité de qui la splendeur noire / Brille de feux obscurs qui peuvent tout brûler / La Neige n'a plus rien qui te puisse égaler / Et l'Ébène aujourd'hui l'emporte sur l'Ivoire*" (Georges de Scudéry); *„Beau Monstre de Nature il est vrai ton visage / Est noir au dernier point mais beau parfaitement / Et l'Ébène poli qui te sert d'ornement / Sur le plus blanc ivoire emporte l'avantage*" (François Tristan L'Hermite); *„Astre dont la noirceur semble former la gloire / Et qui fais ton éclat de ton obscurité / Tu montres bien que la Beauté / Charme en Ébène aussi bien qu'en Ivoire*" (Urbain Chevreau). Datorez aceste exemple antologiei lui Albert-Marie Schmidt, *L'Amour noir: Poèmes baroques*, Éditions du Rocher, Monaco, 1959.
46. Aphra Behn, *Oroonoko ou la véritable histoire de l'esclave royal*, trad. fr. Guillaume Villeneuve, Flammarion, Paris, 2009, pp. 84–85.
47. Vezi Matthias Winner, „Paragone mit dem Belvederischen Apoll: kleine Wirkungsgeschichte der Statue von Antico bis Canova", în Matthias Winner și Bernard Andreae (ed.), *Il Cortile delle Statue: Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Philipp von Zabern, Mainz, 1998, pp. 227–252.
48. Detalii la Filippo Trevisani, *Bonacolsi l'Antico: Uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e Isabella d'Este*, Electa, Milano, 2008, și în catalogul expoziției *Antico: The Golden Age of Renaissance Bronzes* (The Frick Collection, New York, 2011; The National Gallery of Art, Washington, 2011–2012), The National Gallery of Art, Washington, 2011.
49. Vezi Bryan P. Reardon, „The Greek Novel", *Phoenix*, 23 (1969), pp. 291–309; Marie-Françoise Baslez (ed.), *Le Monde du roman grec*, Presses de l'École normale supérieure, Paris, 1992; Nicholas J. Lowe, *The Classical Plot and the Invention of Western Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, pp. 235–263.
50. În ce privește contextul istoric al acestei credințe, se vor găsi date interesante la Wendy Doniger, „The Symbolism of Black and White Babies in the Myth of Parental Impression", în *Social Research*, 70/1 (2003), pp. 1–43, și la Maaike Van der Lugt, „La peau noire dans la science médiévale", *Micrologus*, pp. 439–476. Pentru cazul particular al *Aetiopica*, vezi M.D. Reeve, „Conceptions", în *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 215 (n.s., 35), 1989, pp. 81–112.

51. Toate citatele sunt extrase din Heliodor, *Etiopicele*, în *Romanul grec*, vol. I, cuvânt înainte de Eugen Cizek, traducere de Marina Marinescu, Univers, București, 1980 (aici: Cartea a patra, VIII, pp. 279–281).
52. Vezi Elizabeth McGrath, „The Black Andromeda", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LV (1992), pp. 1–18.
53. Ovidiu, *Metamorfoze*, IV, ed. cit., pp. 362–364 (663–720).
54. Filostrat, *Eikones*, c. XXVIII – Perseu (traducere din greacă de Georgeta-Anca Ionescu – n. red.).
55. *Etiopicele*, Cartea întâi, II, ed. cit., p. 189.
56. Vezi recenta sinteză a lui Joaneath Spicer, „Heliodorus's *An Ethiopian Story* in Seventeenth Century Art", în *The Image of the Black in Western Art: From the „Age of Discovery" to the Age of Abolition. Part III, Artists of the Renaissance and Baroque*, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 307–338.
57. Despre personalitatea acestui artist, vezi Jens Peter Munk, „Karel van Mander III: Court Painter, Collector and Steward of the Cabinet of Curiosities", *Apollo* (august 1988), pp. 88–92.
58. *Etiopicele*, ed. cit., p. 436.
59. *Ibid.*
60. Vezi observațiile lui Birgit Haehnel, „Der dunkle Schatten auf der weissen Seele: Der Schwarze Satyr in «Der Trunkene Silen» von Rubens", în Annegret Friedrich *et al.* (ed.), *Projektionen: Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Jonas Verlag, Marburg, 1997, pp. 160 și urm. Pentru un context mai larg privind raportul alb–negru în cultura greacă, vezi recenta carte a lui Philippe Jockey, *Le Mythe de la Grèce blanche: Histoire d'un rêve occidental*, Belin, Paris, 2013.
61. *Etiopicele*, Cartea a zecea, XXIX–XXXI, ed. cit., pp. 449–450.
62. „*Tous les hommes ont la peau noire, c'est-à-dire plus ou moins*" (Pierre Camper, „De l'origine et de la couleur des nègres" [1764], în *Œuvres de Pierre Camper qui ont pour objet l'Histoire Naturelle, La Physiologie et l'Anatomie comparée*, chez H.J. Jansen, II, Paris, 1803, p. 553).
63. Detalii la Mechthild Fend, „Flesh-Tones, Skin-Color and the Eighteenth Century Color Print", în Felix Ensslin și Charlotte

Klink (ed.), *Aesthetics of the Flesh*, Sternberg Press, Berlin, 2014, pp. 3–29.

64. „*Il me suffit d'avoir prouvé par des observations anatomiques sur notre corps, et particulièrement sur notre peau, qu'il n'y a point de raison qui puisse faire croire que la race des Nègres ne descend pas, aussi bien que la nôtre, d'Adam, le père commun de tous les hommes. Qu'Adam ait été créé brun, basané, noir ou blanc, il faudra toujours admettre que ses descendans, du moment qu'ils se sont dispersés sur la surface de la terre, ont dû voir nécessairement altérer leurs traits et leur teint suivant le climat qu'ils étoient allé habiter, les alimens dont ils se nourrisoient et les maladies dont ils se trouvoient attaqués.* [...] *Joignez-y les observations du pénétrant Le Cat, et vous ne ferez plus difficulté de tendre, avec moi, une main fraternelle aux Nègres, et de les reconnoître pour les véritables descendans du premier homme, que nous regardons tous comme notre père commun*" (Camper, *op. cit.*, pp. 474, 476).
65. „[...] *une belle lueur dans les obscurs souterrains d'un dédale immense*" (Claude Nicolas Le Cat, *Traité de la couleur de la peau humaine en général, de celle des nègres en particulier, et de la métamorphose d'une de ces couleurs en l'autre soit de naissance, soit accidentellement*, Amsterdam, 1765, p. 51).
66. „[...] *ayant eu, en 1758, l'occasion de disséquer à Amsterdam un jeune Nègre d'Angola, j'ai trouvé que son sang avoit exactement la même couleur que le notre, et que la partie médullaire de son cerveau étoit aussi blanche, pour ne pas dire plus blanche même, que celle des Européens*" (Camper, *op. cit.*, p. 459).
67. „*Pour rendre cela plus évident, je disséquai dans le même temps le cerveau d'un Blanc*" (*ibid.*, p. 459, n. 1).
68. „[...] *formée de l'entrelacement des capillaires de la peau, qu'il est facile d'en apercevoir les fibres dans la main et au pied, en soulevant avec attention l'épiderme*" (*ibid.*, p. 471).
69. Discursul propus de frontispiciu este, după părerea mea, mai complex decât explicațiile lui Le Cat în *Traité de la couleur de la peau humaine*, ed. cit., pp. III–IV.
70. *Ibid.*, p. 70.
71. Vezi Pierre Louis Moreau de Maupertuis, *Dissertation physique à l'occasion du nègre blanc*, Leyde, 1744. Pentru context trimit la

Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, în special pp. 319–329.

72. Le Cat, *op. cit.*, pp. 18–20.
73. „[...] *au centre de l'Afrique, de cette partie de l'ancien monde, dont l'intérieur est pour nous si nouveau, au milieu d'un vaste Peuple maure, se découvre une race d'hommes blancs comme le lait, avec toute forme, toute physionomie de ses compatriotes Nègres*" (*ibid.*, p. 4).
74. „*Le Père Gumilla, auteur de l'*Histoire de l'Orénoque, *a vu à Carthagène des Indes en 1738 une fille de Négresse tachetée de blanc & noir symétriquement depuis la tête jusqu'aux pieds: la tête étoit couverte de cheveux noirs bouclés, au milieu desquels passoit une pyramide de poils crêpus blancs comme la neige, dont la pointe aboutissait au sommet de la tête, & la base étoit sur le milieu des sourcils; la moitié intérieure de ceux-ci étoit blanche & bouclée & l'extérieur noire & crêpue: au milieu de cette pyramide blanche, étoit une tache noire régulière, comme les mouches de nos Dames. Le visage étoit d'un noir clair avec des taches d'une couleur plus vive; une autre pyramide blanche alloit du cou au creux de dessous la lèvre inférieure, par dessus le menton. Cet enfant avoit aux mains comme des gants noirs, & aux pieds des espèces de brodequins d'un noir clair, cendré; sur la poitrine & les épaules une espèce de pèlerine noire; le reste du corps étoit tacheté de blanc & de noir*" (*ibid.*, pp. 19–20).
75. Pentru context, vezi Victor I. Stoichita, „Goya's Blacks", în David Bindman și Henry Louis Gates, Jr. (ed.), *The Image of the Black in Western Art. IV/2: From the American Revolution to World War I*, ediție nouă, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass./London, 2012, pp. 247–260.
76. Le Cat, *Traité de la couleur de la peau humaine*, ed. cit., p. 131.
77. Detalii în Victor I. Stoichita și Anna Maria Coderch, *Goya: The Last Carnival*, Reaktion Books, London, 1999, pp. 244–263 (ed. rom.: *Ultimul Carnaval: Goya, Sade și lumea răsturnată*, traducere din engleză de Delia Răzdolescu, Humanitas, București, 2007, pp. 267–288 – n. tr.).
78. „[...] *le beau noir pour la peinture se fait avec l'ivoire calciné*" (Le Cat, *op. cit.*, p. 68).

79. Detalii în George Levitine, *Girodet-Trioson: An Iconographical Study*, Garland, New York, 1974, pp. 147–152; Hugh Honour, *L'Image du Noir dans l'art occidental: De la Révolution américaine à la Première Guerre mondiale*, Gallimard, Paris, 1989, I, pp. 104–110; Thomas Crow, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven/London, 1995, pp. 226–229; Darcy Grimaldo Grisby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, Yale University Press, New Haven/London, 2002, pp. 9–63; Sylvain Bellenger, *Girodet 1767–1824*, Gallimard et Musée du Louvre, Paris, 2005, pp. 324–333.
80. Honour, *L'Image du Noir*, ed. cit., II, p. 7, și mai ales Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. Bis 21. Jahrhundert*, Jonas Verlag, Marburg, 2010, I, pp. 158–180.
81. Honour, *L'Image du Noir*, ed cit., II, p. 7.
82. Mechthild Fend pregătește un studiu aprofundat despre acest portret și cel al lui Belley în contextul dermatologiei epocii (vezi Mechthild Fend, *Fleshing Out Surfaces: Skin in French Art and Medecine, 1650–1850*, Manchester University Press, Manchester, 2017 – n. red.).
83. „*Je ne sais si c'est un talent / De mettre du noir sur blanc, / On le voit dans cette peinture; / Ce contraste blesse les yeux, / Plus il fait sortir la figure, / Plus le portrait paraît hideux*" ([Anonim], *La Vérité au Muséum ou l'œil trompé: Critique en vaudeville sur les tableaux exposés au Salon*, Hy, Paris, l'An 9 [1800], Bibliothèque nationale de France, Paris, *Collection Deloynes*, 22/613, p. 14; citez acest text după Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz*, ed. cit., p. 174, care reproduce și alte texte critice de tip similar).

II. Inventarea evreului

1. Vezi în acest sens, foarte recent, Giovanni Careri, *La Torpeur des ancêtres: Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Editions EHESS, Paris, 2013.
2. Danièle Sansy, „Signe distinctif et judéité dans l'image", în *Micrologus*, XV (2007), pp. 87–104; și *Id.*, „Chapeau juif ou chapeau

pointu? Esquisse d'un signe d'infamie", în Gertrud Blaschitz *et al.*, *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1992, pp. 349–375.

3. Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, traducere, note și indici de N.Al. Toscani, prefață de Victor Ieronim Stoichiță, Meridiane, București, 1977, p. 36; *Id.*, *Il libro dell'arte*, ed. Fabio Frezzato, Neri Pozza, Vicenza, 2003, p. 63 („*Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno; ebbe l'arte più completa che avesse mai nessuno*").
4. Vezi recent Serena Romano, *La O di Giotto*, Electa, Milano, 2008; Chiara Frugoni, *L'Affare migliore di Enrico: Giotto e la Cappella degli Scrovegni*, Einaudi, Torino, 2008; Anne Derbes și Mark Sandona, *The Usurer's Heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2008; Andrew Ladis, *Giotto's O: Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2008.
5. Pentru iconografia capelei, vezi studiul fundamental al Ursulei Schlegel, „Zum Bildprogramm der Arena Kapelle", în *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20 (1957), pp. 125–146.
6. Vezi Erich Auerbach, „Figura", în *Archivum Romanicum*, Jg. 22, 1938, pp. 436–489; *Figura: La Loi juive et la promesse chrétienne*, trad. fr. de Diane Meur, Macula, Paris, 2003.
7. Vezi în acest sens Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Éditions du Seuil, Paris, 2004, pp. 220–236 (vezi și *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*, trad. de Em. Galaicu-Păun, Editura Cartier, Chișinău, 2004 – n. red.).
8. Meyer Schapiro, „Frontal and Profile as Symbolic Forms", în *Id.*, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Mouton, New York/The Hague/Paris, 1973, pp. 37–49. Despre Iuda în viziunea lui Giotto, vezi și Moshe Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, pp. 155–168. Vezi și Anthony P. Bale, *Feeling Persecuted: Christians, Jews and Images of Violence in the Middle Ages*, Reaktion Books, London, 2010, pp. 65–89.
9. Vezi în acest sens observațiile lui Romano, *La O di Giotto*, ed. cit., pp. 210–211.

10. Detalii la Brigitte Monstadt, *Judas beim Abendmahl: Figurenkonstellation und Bedeutung in Darstellungen von Giotto bis Andrea del Sarto*, Scaneg, München, 1995, și la Michael Viktor Schwarz, *Giottus Pictor*, Böhlau, Wien/Köln/Weimar, 2008, II, pp. 69–76.
11. Datorez acest exemplu lui Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art in Late Middle Ages*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1993, II, pl. VII, 2. Cartea conține un corpus prețios de imagini medievale ale alterității.
12. Sfântul Bonaventura, *Meditationes vitae Christi*, cap. LXXII, 396 (traducere din latină de Georgeta-Anca Ionescu – n. red.). Despre importanța acestei scrieri în constituirea programului iconografic al capelei, vezi Schlegel, „Zum Bildprogramm der Arena Kapelle", *op. cit.*
13. Vezi Janetta Rebold Benton, „Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua", în *Artibus et historiae*, 19 (1989), pp. 37–52.
14. Vezi detalii la Victor I. Stoichita, „Sens de lecture et structure de l'image: Quelques considérations sur l'art narratif de Giotto", în *Mélanges Philippe Minguet* (= *ART&FACT*, 18/1999), Arte Fact, Liège, 1999, pp. 188–195.
15. Despre implicările reprezentării din profil, vezi și Roland Tefnin, „Regard de face – regard de profil: Remarques préliminaires sur les avatars d'un couple sémiotique", în *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie. Université libre de Bruxelles*, XVII (1995), pp. 7–25, și Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Droz, Genève, 2000, pp. 11–40; *Scurtă istorie a umbrei*, traducere de Delia Răzdolescu, Humanitas, București, 2000, 2008.
16. Vezi Schapiro, „Frontal and Profile as Symbolic Forms", *op. cit.*, mai ales p. 46.
17. Detalii la Bernhard Blumenkranz, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Études augustiniennes, Paris, 1966; Mellinkoff, *Outcasts*, ed. cit.; Heinz Schreckenberg, *Die Juden in der Kunst Europas: Ein historischer Bildatlas*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1996; Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons, Jews: Making Monsters in Medieval Art*, Princeton University Press, Princeton, 2003, pp. 95–156.

18. Pseudo-Bonaventura, *Meditiones vitae Christi*, cap. LXXIV, pp. 407–408 (traducere din latină de Georgeta-Anca Ionescu – n. red.).
19. Vezi în acest sens Mellinkoff, *Outcasts*, ed. cit., pp. 129–130 și fig. VII.34 și VII.35.
20. Vezi Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Harper & Row, New York, 1953; Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bilder der Passion*, Gebr. Mann, Berlin, 1981.
21. Jean Wirth, *L'Image à la fin du Moyen Âge*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2011, pp. 217–237; de asemenea, excelenta lucrare a lui James H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transfiguration of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Van Ghemmert, Courtrai, 1979.
22. Vezi, de exemplu, *Ecce Homo* de Hans Hoffmann de la muzeul Suermondt din Aix-la-Chapelle, în care torționarii poartă un turban otoman, sau *Purtarea Crucii* de Bosch de la Gand, care etalează urâțenia și diferența fizionomică plasându-le la intersecția între dimensiunea etnică și marginalizarea socială. Despre acest din urmă tablou, vezi interpretarea lui James Marrow, „«Circumdederunt me canes multi»: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance", *Art Bulletin*, LIX/2 (iunie 1977), pp. 167–181.
23. Vezi Caroline Walker Bynum, „Violent Imagery in Late Medieval Piety", în *Bulletin of the German Historical Institute*, 30 (primăvara 2002), pp. 3–36; Gavin Langmuir, „The Tortures of the Body of Christ", în Scott L. Waught și Peter D. Diehl (ed.), *Christendom and Its Discontents: Exclusion, Persecution, and Rebellion, 1000–1500*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 287–309.
24. Gilles Corrozet, *Les Antiquitez*, N. Bonfons, Paris, 1586, p. 105, citat în Paul Perdrizet, *Le Calendrier parisien à la fin du Moyen Âge, d'après le Bréviaire et les Livres d'heures*, Paris, 1933, pp. 158–160: „*Un juif ayant prêté de l'argent sur gage à une pauvre, mais meschante femme, demeurante à Paris, conuint de marché avec cette malheureuse qu'elle luy porteroit le S. Sacrement qu'elle receuvroit le iour de Pasques. Ainsi allant à l'église de S. Marrey, vint la*

Communion, et comme un second Iudas, elle porta l'hostie au retaillé infidelle, lequel soudein s'acharna à coups de canivet sur le corps précieux de N. S., si bien que la ste Hostie ietta du sang, en grand abondance, qui n'empescha que le maudit Hebrieu ne la iettast dedans le feu, d'où elle sortit sans nulle lésion et se prit à volter à l'entour de la chambre. Le Juif forcené la prit et la lança dans une chaudière d'eau toute bouillante, et soudain cette eau fut toute changée en couleur de sang, et aussitôt s'esleva l'Hostie, et apparut visiblement ce qui estoit caché sous le pain, à sçavoir la forme et la figure de N. S. crucifié. Ce forfaict si detestable fut descouvert par un fils di Iuif qui le dist aux enfants des Chrestiens, ne pensant que cela fut la ruine de son pere."

25. Pierre Francastel, „Un mystère parisien illustré par Uccello: Le miracle de l'hostie d'Urbino", în *Revue archéologique*, 39 (1952), pp. 180–191; Marilyn Aronberg Lavin, „The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Pierro della Francesca", în *Art Bulletin*, 49/1 (1967), pp. 1–24; Catherine Gallagher și Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2000, pp. 75–109; Jean Louis Schefer, *L'Hostie profanée: Histoire d'une fiction théologique*, POL, Paris, 2007. Pentru un context mai larg, vezi Mitchell B. Merback, *Pilgrimage and Pogrom: Violence, Memory and Visual Culture at the Host-Miracle Shrines in Germany and Austria*, University of Chicago Press, Chicago, 2013.
26. Vezi în acest sens considerațiile fundamentale ale lui Schefer, *L'Hostie profanée*, ed. cit., pp. 369 și urm.
27. Vezi în acest sens observațiile lui Schefer, *ibid.*, pp. 355 și urm.
28. Aronberg Lavin, „The Altar of Corpus Domini in Urbino", *op. cit.*, p. 17.
29. *Ibid.*, p. 8.
30. Cecil Roth, „The Medieval Conception of the Jew: a New Interpretation", în Israel Davidson (ed.), *Essays and Studies in Memory of Linda R. Miller*, The Jewish Theological Seminary of America, New York, 1938, pp. 180–182. Vezi și Peter Browe, „Die Hostienschändungen der Juden im Mittelalter", *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 34 (1926), pp. 167–197.

31. Giorgio Agamben, *Homo sacer: Puterea suverană și viața nudă*, I, trad. Alex Cistelecan, Ed. Idea Design & Print, Cluj, 2006, p. 72.
32. Elsa Marmursztejn, „Du récit exemplaire au *casus* universitaire: Une variation théologique de la profanation d'hosties par les juifs (1290)“, în *Médiévales*, 41 (2001), pp. 37–64.
33. Reiau aici observațiile lui Gilbert Dahan, *Les Intellectuels chrétiens et les Juifs au Moyen Âge*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1990, pp. 104 și urm., și ale lui Marmursztejn, „Du récit exemplaire au *casus* universitaire“, *op. cit.*, p. 44.
34. Henric de Gondavio (Henri de Gand), *Quodlibeta, Quodlibet* XIV, 15 (trad. din latină de Georgeta-Anca Ionescu – n.red.).
35. Henri de Lubac, *Corpus mysticum: L'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge, étude historique*, Aubier-Montaigne, Paris, 1944; Miri Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
36. Vezi în acest sens observațiile Danei E. Katz, *The Jew in the Art of the Italian Renaissance*, University of Pennsylvania Press, University Park, 2008, pp. 17–39 (mai ales 34–35).
37. Vezi *supra*, nota 25.
38. Paolo Alatri, *Lettere di stato e di arte, Federico da Montefeltro*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1949, pp. 79 și urm., și Aronberg Lavin, „The Altar of Corpus Domini in Urbino“, *op. cit.*, pp. 14–19.
39. Vezi recent Jonathan I. Israel și Reinier Salverda (ed.), *Dutch Jewry: Its History and Secular Culture (1500–2000)*, Brill, Leiden, 2002.
40. Vezi recent Laurence Sigal-Klagsbad și Alexis Merle du Bourg (ed.), *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem: Juifs et chrétiens à Amsterdam au Siècle d'or*, Musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, Paris, 2007, mai ales pp. 310–325.
41. Menasseh ben Israël, *Justice pour les Juifs (Vindiciae Judaeorum)*, prezentare, traducere și note Lionel Ifrah, Les Éditions du Cerf, Paris, 1995, p. 64.
42. *Ibid.*, p. 114.
43. Edmé François Gersaint, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt et des principales pièces de ses élèves*, Hochereau l'Aîné, Paris, 1751, nr. 122.

44. Catalogul expoziției „Rembrandt et la figure du Christ“, coordonat de Lloyd De Witt, Blaise Ducos și George S. Keyes (Paris, Philadelphia și Detroit, 2011), prezintă această dezbatere.
45. Pentru poziții contradictorii, vezi Franz Landsberger, *Rembrandt, the Jews, and the Bible*, The Jewish Publications Society of America, Philadelphia, 1946; Erwin Panofsky, „Rembrandt und das Judentum“, în *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 18 (1973), pp. 75–108; Gary Schwartz, *Rembrandt: His Life, His Paintings*, Viking, New York/London, 1985; Hans Thomas Carstensen, *Empirie also Bildsprache: Überlegungen zum jüdischen Einfluss auf Rembrandts Kunst*, Verlag an der Lottbek Jensen, Amersbeck bei Hamburg, 1993; Michael Zell, *Reframing Rembrandt*, University of California Press, Berkeley, 2002; Michael Zell, „Eduard Kolloff and the Historiographic Romance of Rembrandt and the Jews“, în *Simiolus*, 28 (2001–2002), pp. 181–197; Steven Nadler, *Rembrandt's Jews*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2003.
46. Vezi detalii la Shelley Perlove și Larry Silver, *Rembrandt's Faith*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2009.
47. Pentru mai multe detalii, ne vom raporta întotdeauna la cartea fondatoare a lui Jan Ameling Emmens, *Rembrandt en de regels van de Kunst/Rembrandt and the Rules of Art*, Dekker & Gumbert, Utrecht, 1968.
48. Gérard de Lairesse, *Het groot Schilderboek*, 2 vol., W. de Couop, Amsterdam, 1707, I, p. 324. Vezi și Gérard de Lairesse, *Le Grand Livre des peintres*, Paris, 1787, À l'Hôtel de Thou, I, pp. 499–500.
49. Vezi mai ales H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton University Press, Princeton, 1990, pp. 16 și urm.
50. Samuel van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de la peinture*, traducere, comentariu și index de Jean Blanc, Droz, Genève, 2006, pp. 212–213.
51. Montaigne, *Les Essais*, éd. établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Gallimard, Paris, 2007 (III, IX), p. 1009 (pentru ediția românească, vezi Montaigne, *Eseuri*, trad. rom. de Mariella Seulescu, Editura Științifică, vol. I, 1967, vol. II, 1971, II, p. 530 – n. tr.); pentru Montaigne și Rembrandt, vezi Victor I. Stoichita, *Figures de la transgression*,

Droz, Genève, pp. 153–172 (vezi și „Zugrăvind marea trecere. Autoportret și autobiografie la Rembrandt“, în *Efectul Don Quijote: Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, traducere de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Corina Mircan, Humanitas, București, 1995, pp. 189–202 – n. tr.).

52. Preiau această noțiune din studiul lui Marilyn Strathern, *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*, University of California Press, Berkeley, 1988, pp. 268–270.
53. Ernst van De Wetering *et al.*, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, IV, Springer, Dordrecht, 2005, pp. 294, 541–550.
54. Vezi Wilhelm R. Valentiner, „Die vier Evangelisten Rembrandts“, în *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 32 (1920–1921), pp. 219–222.
55. Vezi în special *Apostolul Pavel în închisoare*, 1627, de la Staatsgalerie din Stuttgart.
56. Vezi Pieter J.J. van Thiel, „Zelfportret als de Apostel Paulus. Rembrandt van Rijn (1606–1669)“, în *Openbaar Kunstbezit*, 13 (1969), nr. 1a și 1b; Lyckle de Vries, „Tronies and Other Single Figured Netherlandish Paintings“, în *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 8 (1989), pp. 185–202.
57. Mai aproape de lectura mea, catalogul expoziției „Rembrandt by Himself“ (National Gallery, Londra, și Mauritshuis, Haga, 1999–2000), p. 213, vede în acest acoperământ de cap *„a sort of turban, undoubtedly an allusion to the Middle East of the Bible“*.
58. Detalii la Van De Wetering *et al.*, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, ed. cit., pp. 294, 541–550.
59. Karel van Mander, tradus aici după ediția franceză, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture* (1604), tradus și prezentat de Jan Willem Noldus, Belles Lettres, Paris, 2008, pp. 92–93.

III. Marele Turc

1. Paolo Giovio, *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, Tramezinus, Venetiis, 1546, f. 4, r și v. (trad. din latină de Georgeta-Anca Ionescu – n. red.).

2. Mizele acestei asimilări au fost studiate de Guy Le Thiec, „L'entrée des Grands Turcs dans le Museo de Paolo Giovio", în *Mélanges de l'École française de Rome: Italie et Méditerranée*, 104-2 (1992), articol care m-a inspirat foarte mult.
3. „[…] *una di queste notti mi pareva ch'io fossi nella sala del mio Museo a sedere sopra certi cuscini alla foggia turchesca, mirando intorno i ritratti de gli uomini eccellenti in armi e cavando da si diversi ceffi a bizzarri volti qualche regola scaltro precetto dell'arte della fisionomia*" (Paolo Giovio, *Lettre au cardinal Hippolyte d'Este*, citată de Le Thiec, *op. cit.*, p. 816 [scrisoarea 364a, vol. II, p. 190]).
4. Pentru raportul între „muzeu" și *Elogia*, vezi Linda Susan Klinger, *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, teză, Princeton University, UMI, Ann Arbor, 1991, pp. 201–239. Pentru receptarea acestor *Elogia* în lumea otomană, vezi Emine Fetvaci, „From Print to Trace: An Ottoman Imperial Portrait Book and Its Western European Models", în *Art Bulletin*, XCV/2 (2013), pp. 242–268.
5. Vezi, de exemplu, Ogier Ghiselin de Busbecq, *Lettres turques* (1555–1562), traducere din latină și note de Dominique Arrighi, Honoré Champion, Paris, 2010, pp. 71–72.
6. „*Questo Mehemet Imperatore, nominato il gran Turco, era uomo di mezza taglia, era grasso et carnoso, haveva la fronte larga, gli occhi grossi con le ciglie rilevate, haveva il naso aquilino, la bocca piccola con barba ritonda et rilevata che tirava al rosso; haveva il collo corto e grosso; era zalegno di faccia, le spalle un poco alte; haveva la voce intonata et era gottoso delli piedi*" (Donado da Lezze [Gio Maria Angiolello], *Historia turchesca*, ed. Ioan Ursu, Carlo Göbl, București, 1909, pp. 122–123).
7. *Supplementum Chronicarum*, Bernardinus Benalius, Venezia, 1486, fol. 290 r, pasaj publicat în Louis Thuasne, *Gentile Bellini et Sultan Mohammed II: Notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople (1479–1480) d'après les documents originaux en partie inédits*, Ernest Leroux, Paris, 1888, pp. 70–71.
8. Paolo Giovio, *Les Eloges et les Vies brievfement descrites sous les images des plus illustres & principaux hommes de guerre, antiques & modernes: qui se voyent à Como, au Musée de Paolo Jovio*, Paris, *apud* Le Thiec, 1559, p. 821.

9. Pentru raportul dintre „nume“ și „imagine“ în construcțiile „renumelui“, vezi frumoasele pagini ale lui Nathalie Heinich, *De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, Paris, 2012, pp. 87–104.
10. Vezi Stephen K. Scher, *The Currency of Fame*, Abrams, New York, 1994.
11. Detalii la Luke Synson, „Circulating a Likeness? Coin Portraits in Late Fifteenth-Century Italy“, în Nicholas Mann și Luke Synson (ed.), *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, British Museum Press, London, 1998, pp. 22–39. Vezi și Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Akademie Verlag, Berlin, 2008, pp. 221 și urm.
12. Detalii la Julian Raby, „Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal“, în John Graham Pollard, *Italian Medals*, National Gallery of Art, Washington, coll. „Studies in the History of Arts“, nr. 21, 1987, pp. 171–194. Pentru un context mai larg: Lisa Jardine și Jerry Brotton, *Global Interests: Renaissance Art Between East and West*, Reaktion Books, London, 2000, pp. 23–47. Pentru noțiunea de „portret“ în teritoriul otoman, vezi frumosul studiu al lui David J. Roxburgh, „Concepts of the Portrait in the Islamic Lands, c. 1300–1600“, în Elizabeth Cropper (ed.), *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern: for a New Century*, National Gallery of Art, Washington, 1999, pp. 119–137.
13. Vezi notița de pe această medalie în Caroline Campbell și Alan Chong (ed.), *Bellini and The East*, cat. exp. (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, și The National Gallery, London, 2005–2006), National Gallery Company, London, 2006, p. 70.
14. *Ibid.*
15. Detalii la Franz Babinger, *Mehmed the Conqueror and His Time*, Princeton University Press, Princeton, 1978.
16. Luca D'Ascia, *Il Corano e la Tiara: L'epistola a Maometto di Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II)*, Pendragon, Bologna, 2001, p. 157.
17. Vezi mai ales Alberto Saviello, „El Gran Turco als «maskierter» Tyrann. Ein Topos druckgraphischer Darstellungen osmanischer Sultane im 15. und 16. Jahrhundert“, în Catarina Schmidt Arcan-

geli și Gerhard Wolf (ed.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 217–230.

18. „[*Verrocchio*] *fece anco due teste di metallo, una d'Alessandro Magno, di profilo, l'altra d'un Dario a suo capriccio, pur di mezzo rilievo, e ciascuna da per sè variando l'un dall'altro ne'cimeri, nell'armadure et in ogni cosa*" (Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, traducere și note de Ștefan Crudu, ediția a II-a revăzută și adăugită, Meridiane, București, 1968, vol. II, p. 125 – n. tr.).
19. Tradiția acestui gen de reprezentare dublă a fost studiată de André Chastel, „Les capitaines antiques affrontés dans l'art florentin du XV^{e} siècle", în *Id.*, *Fables, Formes, Figures*, Flammarion, Paris, 1978, I, pp. 237–247.
20. Reiau aici ipoteza lui Andrew Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, Yale University Press, New Haven/London, 1997, pp. 156–157, care vede în teracota dispărută în timpul celui de-al Doilea Război Mondial o posibilă copie a originalului pierdut al lui *Darius* de Verrocchio. O copie în marmură a bustului lui Alexandru se află la National Gallery din Washington.
21. Această scrisoare este reprodusă integral în Charles Yriarte, *Un condottiere au XV^{e} siècle*, J. Rothschild, Paris, 1882, pp. 386–387. Îi mulțumesc Alessandrei Mascia pentru ajutorul oferit la traducerea franceză a pasajului citat (în versiunea românească, traducere din latină de Georgeta-Anca Ionescu – n. red.).
22. Studiul cel mai bogat privind cariera acestui artist se datorează Mariei Andaloro, „Costanzo da Ferrara: Gli anni a Constantinopoli alla corte di Maometto II", în *Storia dell'Arte*, 38/40 (1980), pp. 185–212.
23. Toate documentele referitoare la călătoria și șederea lui Gentile Bellini la Istanbul sunt publicate în mod exemplar în Thuasne, *Gentile Bellini et Sultan Mohamed II*, ed. cit. Contextul artistic al portretului rezultat a făcut obiectul unei frumoase abordări, însoțite de un catalog foarte interesant: Campbell și Chong (ed.), *Bellini and The East*, ed. cit.
24. Ele celebrau probabil dominația sultanului asupra „regatelor" Bizanțului, Iconiumului și Trebizondei.
25. Vezi Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno (1521–1543)*, ed. Theodor Frimmel, Graeser, Wien, 1888, pp. 54, 102,

104; Jürg Meyer zur Capellen, *Gentile Bellini*, Steiner, Stuttgart, 1985, pp. 60–61.

26. Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, traducere și note de George Lăzărescu, Meridiane, București, p. 53.
27. Un exemplu extrem se găsește la Luigi Bassano, *Costumi et modi particolari della vita de' Turchi*, per Ant. Blado, Roma, 1545, p. 108: „[*I turchi*] *abboriscono i ritratti come cosa trovata dal Diavolo*." În cadrul literaturii considerabile consacrate așa-numitului „anicornism" musulman, se poate consulta buna sinteză a Silviei Naef, *Y a-t-il une „question de l'image" en Islam?*, Téraèdre, Paris, 2004.
28. „*Fu dal detto Gentil fatto diversi belli quadri, et massime di cose di lussuria in alcune cose belle in modo che ne haveva nel serraglio gran quantità, et all'intrar che fece il figliuolo Baiasit Signor li fece vendere tutti in Bazzaro, et per nostri mercanti ne furono comprati assai, et disse il detto Baiasit che suo padre era padrone, et che non credeva in Maccometto, et in effetto era così per quello che dicono tutti questo Mehemet non credeva in fede alcuna*" (Donado da Lezze, *Historia turchesca*, ed. cit, p. 121).
29. Vasari, *Viețile...*, ed. cit., vol. II, pp. 88–89 (trad. ușor modificată – n. tr.).
30. Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (Venezia, 1648), Tipografia e Fonderia Cartallier, Padova, 1835, I, p. 77: „*furono veduti da' Turchi come cose miracolose, parendo loro impossibile che ad un uomo fosse conceduta tanta virtù di cangiar le tele in spiranti figure*".
31. Vezi în acest sens Elizabeth Rodini, „The Sultan's True Face? Gentile Bellini, Mehmet II, and the Values of Verisimilitude", în James G. Harper, *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450–1750*, Ashgate, Farnham, 2011, pp. 21–40. Acest articol, despre care am aflat abia când textul meu era deja încheiat, abordează portretul sultanului dintr-un punct de vedere apropiat de al meu, ajungând însă la concluzii diferite. Vezi de asemenea, pentru o altă lectură a dispozitivului de încadrare, Maria Pia Pedani Fabris, „The Portrait of Mehmet II: Gentile Bellini, the Making of an Imperial Image", în François Déroche *et al.*, *Art turc. Turkish Art. 10e Congrès International de l'art turc*, Fondation Max Van Berchem, Genève, 1999, pp. 555–558.

32. Trebuie avute aici în vedere strategiile de apariție publică a sultanului, care țin de aceeași paradigmă. Vezi în acest sens Gülru Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, The Architectural History Foundation, MIT Press, New York, Cambridge Mass./London, 1991, pp. 32, 97–98.
33. O foarte bună abordare a acestui aspect al problemei se găsește la Frédéric Tinguely, *L'Écriture du Levant à la Renaissance: Enquête sur les voyageurs français dans l'Empire de Soliman le Magnifique*, Droz, Genève, 2000, în special pp. 147–187.
34. „*I Turchi, soprastitiosi* [sic], *oltre a quel che si puo credere* [...] *credono molto alla fascinatione, o vogliamo dire mal d'occhio*" (Bassano, *Costumi et modi particolari della vita de' Turchi*, ed. cit., p. 57). Pentru credințele islamice tradiționale, vezi Emilie Savage-Smith (ed.), *Magic and Divination in Early Islam*, Ashgate, Aldershot, 2004. Pentru o abordare clasică a „ochiului rău"/deochiului, ne vom raporta la Lucien Lévy-Bruhl, *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* (1931), Presses Universitaires de France, Paris, 1963, pp. 184–187.
35. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998, pp. 84–95.
36. Raby, „Pride and Prejudice...", *op. cit.*, p. 171.
37. Alberti, *op. cit.*, pp. 32–33 (trad. modif. – n. tr.).
38. Vezi Hans Georg Majer, „Zur Ikonographie der osmanischen Sultane", în Martin Kraatz, Jurg Meyer zur Cappellen și Dietrich Seckel (ed.), *Das Bildnis in der Kunst des Orients*, Steiner, Stuttgart, 1990, pp. 99–119; Hans Georg Majer, „Östliche und westliche Tradition im Sultansporträt", în Barbara Finster Christa Fragner și Herta Hafenrichter (ed.), *Rezeption in der islamischen Kunst*, Steiner, Beirut, 1999, pp. 231–246. Vezi, de asemenea, foarte recent, Ulrike Ilg, „On the Difficulties of Dipicting a «Real» Turk: Reflections on Ethnographic Orientalism in European Art (14^{th} to 16^{th} Centuries)", în Arcangeli și Wolf (ed.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World...*, ed. cit., pp. 230–244.
39. Detalii la Esin Atil, *Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent*, cat. exp., National Gallery of Art, Washington, 1986, p. 186.

40. Pentru consecințele asupra ceremonialelor arhitecturii imperiale în vremea lui Soliman Magnificul, se va consulta cu mare profit Necipoğlu, *Architecture, Ceremonial, and Power*, ed. cit., în special pp. 96 și urm., pp. 146 și urm.
41. Tinguely, *L'Ecriture du Levant à la Renaissance*…, ed. cit., pp. 147–187.
42. Busbecq, *Lettres turques*, ed. cit., pp. 243–248.
43. Vezi anexa, p. 215.
44. Busbecq, *Lettres turques*, ed. cit., pp. 123–124 (Augerius Gislenius Busbequius, *Legationis Turcicae epistolae quator*, epistola prima, trad. din latină de Georgeta-Anca Ionescu – n. red.).
45. Reiau aici observațiile lui Alberto Tenenti, „La formation de l'image de Soliman à Venise (1520–1530 env.)", în Gilles Veinstein (ed.), *Soliman le Magnifique et son temps: Actes du colloque de Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7–10 mars 1990*, La Documentation française, Paris, 1992, pp. 39–40.
46. *I Diarii di Marino Sanuto*, Venezia, a spese degli editori, 1879–1903, XXIX (1890), col. 391 (15 octombrie 1520); Tenenti, „La formation de l'image de Soliman…", *op. cit.*, p. 43.
47. *I Diarii di Marino Sanuto*, ed. cit., XXXIII (1892), col. 315: *„Il Signor è di èta anni 23, di natura colerico, di qualità bruno e palido; li occhii indentro; porta uno tulpan molto sopra li occhi, che rendre uno aspetto obscuro. Di grandeza iudico sia mediocre, perchè non l'ho veduto in piedi, ma ben a seder."*
48. Toate informațiile mele privind istoria și semnificația turbanului provin din articolul „Tulbant" redactat de Walter Björkman în *Encyclopédie de l'Islam*, noua ediție, Brill, Leyda, 2002, X, pp. 653–661.
49. Otto Kurz, „A Gold Helmet Made in Venice for Sultan Suleyman the Magnificent", în *Gazette des Beaux-Arts*, LXXIV (noiembrie 1969), pp. 249–258.
50. *„In questa matina, io, Marin Sanuto, viti in Rialto une cosa notanda e di fare memoria. Uno elmo d'oro bellissimo, fa lavorar li Carolini, pien de zoie con 4 corone, su le qual è una zoia de gradissima valuta, et il penachio d'oro lavorado excellentissimamente, sul qual è ligadi 4 rubini, 4 diamanti grandi et bellissimi, valeno li diamanti ducati 10 milia, perle grosse de carati 12 l'una, uno smeraldo longo e bellissimo de carati* [lipsă], *una turchese granda*

et bellissima, tutte zoie de gran precio; et nel penacchio va una pena de uno animal che sta in aiere et vive in aiere, fa pene sotilissime et de vari colori, venuti de India, si chiama camaleonte, val assà danari. Se dice che questo elmo, qual è stà fato per venderlo al Signor turco per ducati 100 milia et più" (*I Diarii di Marino Sanuto*, ed. cit., LV [1900], p. 634).

51. Scrisoare adresată lui Federico Gonzaga și datată 5–14 martie 1526. Citez traducerea realizată de Claudia Römer, „À propos d'une lettre de Soliman le Magnifique à Federico Gonzaga II (1526)", în Veinstein (ed.), *Soliman le Magnifique et son temps*, ed. cit., p. 463.
52. Gülru Necipoğlu, „Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Habsburg-Papal-Rivalry", în *Art Bulletin*, 71/3 (septembrie 1989), pp. 401–427.
53. Eminamente misterioasă rămâne reluarea căștii în portretul lui Soliman de Tintoretto, azi ștearsă, dar vizibilă la raze X pe reversul portretului lui Marco Grimani păstrat la muzeul Prado. Vezi în acest sens Miguel Falomir (ed.), *Tintoretto*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 105–108.
54. Una dintre sursele cele mai vechi, *Dialogos de la pintura* de Vicente Carducho (1637), Turner, Madrid, 1979, pp. 434–445, desemnează tabloul ca un *geroglifico*, adică o imagine de citit și de interpretat – pe scurt, o alegorie. Pentru iconografie, vezi și Erwin Panofsky, *Problems of Titian: Mostly Iconographic*, New York University Press, New York ,1969, cap. III.
55. Pentru contextul politic și iconografic al acestei gravuri, vezi Bronwen Wilson, „Reflecting on the Turk in Late Sixteenth-Century Venetian Portraits Books", în *Word & Image*, 19/1–2 (ianuarie–iunie 2003), pp. 38–58.

IV. Boemieni, gitani, ţigani

1. „[...] *von den swartzen getouften haiden die miteinander gen Bern kument* [...]."
2. Detalii la Angus Fraser, *The Gypsies*, Blackwell Publishers, Oxford, 1992, pp. 1–22, 45–59; Patrick Williams, „*Or c'étaient*

des Tsiganes… Utilisation des noms génériques, identifications des Tsiganes et construction du récit historique dans les ouvrages de François de Vaux de Foletier", în *Études tsiganes*, 18–19 (2004), pp. 95–210, și în Marie Treps, „Comment on nomme les Bohémiens et les Tsiganes", în Sarga Moussa, *Le Mythe des bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, L'Harmattan, Paris, 2008, pp. 21–38.

3. Diverse cercetări fundamentale ne oferă azi nenumărate exemple. Vezi mai ales Reimer Gronemeyer, *Zigeuner im Spiegel früher Chroniken und Abhandlungen. Quellen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, Focus, Giessen, 1987; François de Vaux de Foletier, *Les Tsiganes dans l'ancienne France*, L'Harmattan, Paris, 1961; Bernard Leblon, *Les Gitans d'Espagne: Le prix de la différence*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
4. Vaux de Foletier, *Les Tsiganes dans l'ancienne France*, ed. cit., pp. 19–20.
5. Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, Chez Iamet Mettayer & Pierre L'Huillier, Paris, 1596, I. IV, c.17, reprodus în Gronemeyer, *Zigeuner im Spiegel früher Chroniken*, ed. cit., pp. 49–51, de unde am citat: „[…] *En vindrent le dix-septiesme iour d'Aoust l'an 1427. les doze deuant dits, & le iour sainct Iean Decolace vint le commun. Lequel on ne laissa point entrer dans Paris, mais par iustice furent logez à la Chapelle Saint Denys, & n'estoient point plus en tout d'hommes, de femmes, & d'enfants, de cent, ou six vingts, ou enuiron. Et quàd ils se partirent de leurs pays, ils estoiẽt mille, ou douze cens: Mais le remenant estoit mort en la voye, & leur Roy, & leur Royne, & ceux qui estoient en vie, auoient encor esperance d'auoir des biens mondains: car le sainct Père leur auoit promis qu'il leur donneroit païs pour habiter bon & fertile, mais qu'ils de bon cœur acheuassent leur penitẽce. Item quand ils furent à la Chapelle, on ne veit oncques plus grande allee de gens à la benisson du lendit, que là alloit de Paris, de sainct Denys, & d'entour Paris pour les voir. Et vray est que le plus, & presque tous auoiẽt les aureilles percees, & en chacune aureille vn annel d'argent, ou deux en chacune: & disoient que c'estoit gentillesse en leur pays. Item les hommes estoiẽt tresnoirs, les cheveux crespez, les plus laides femmes que l'on peut voir, & les plus noires, toutes auoient le visage deplayé, cheueux noirs comme la queuë d'vn cheual, pour*

toutes robbes, vne vieille stossoye tres-grosse, d'vn lien de draps, ou de corde liee sur l'espaule, & dessus vn pauure roquet, ou chemise, pour tous parements: Bref c'estoient les plus pauures creatures que l'on veit oncques venir en France, d'aage d'homme."

6. Erwin Pokorny, „Das Zigeunerbild in der altdeutschen Kunst. Ethnographisches Interesse und Antiziganismus", în Andreas Tacke și Stefan Heinz (ed.), *Menschenbilder: Beiträge zur Altdeutschen Kunst*, Imhof, Petersberg, 2011, pp. 97–110; „The Gypsies and Their Impact on Fifteenth-Century Western European Iconography", în *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergences*, Melbourne University Publications, Melbourne, 2009, pp. 597–601.
7. Vezi Fedja Anzelewsky, *Dürer-Studien: Untersuchungen zu den ikonographischen und geistesgeschichtlichen Grundlagen seiner Werke zwischen den beiden Italienreisen*, Deutscher Verlag für Wissenschaft, Berlin, 1983, pp. 57–65.
8. Vezi frumoasa iconografie care figurează în Denis Bruna, *Tsiganes, premiers regards*, Fage Éditions, Lyon, 2014.
9. Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo / Costumes anciens et modernes*, Firmin Didot, Paris, 1859–1860, II, p. 479: „*Zingana orientale, o vero donna errante. Le zingane non stanno mai ferme lungo tempo in un luogo, ma ogni due ò tre giorni mutano stanza. L'habito di ciascuna è che portano in capo un diadema accommodato di legno leggiero, coperto di fasce di tela di molte braccia lunghe: Usano camicie lavorate di seta et d'oro, di diversi colori, con molta bell'opera, et lunghe quasi fino a'piedi, le quali hanno le maniche larghe, con bellissimi riccami. Si legano un manto sopra una spalla, et se lo fanno passare sotto l'altro braccio, et è tanto lungo che arriva quasi fino à i piedi. I capelli cadono dalla testa sopra le spalle, et con qualche figliuolino sostenuto da qualche fascia legata al collo vanno così vagando.*"
10. Problema e veche. Vezi considerațiile lui François Hartog, *Le miroir d'Hérodote: Essai sur la représentation de l'autre*, Gallimard, Paris, 1991, pp. 280 și urm., și pp. 306 și urm., pe care le reiau aici.
11. Detalii la Ruth Partington, „The Gypsy and the Holy Family", în *Journal of the Gypsy Lore Society*, seria a III-a, vol. XXXV, 1–2

(ianuarie–aprilie 1956), pp. 1–11, și la Klaus-Michael Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner: Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Suhrkamp, Berlin, 2011, pp. 37 și urm.

12. Este cazul *Odihnei în timpul fugii în Egipt* de Paris Bordone, către 1530, muzeul din Strasbourg.
13. Cea mai celebră este *Zigeunermadonna* de Tițian, păstrată azi la Kunsthistorisches Museum din Viena.
14. Vezi și Dominique Jacquot, „Bohémiens et artistes au début du chemin", în *Bohèmes: De Léonard de Vinci à Picasso*, cat. exp. (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2013), Réunion des musées nationaux, Paris, 2013, pp. 126–145.
15. „[...] *un ritratto della Madonna in habito di Cingana di mano del Correggio incornisato di noce et cortina di cendale verde*" (Giuseppe Campori, *Racolta di cataloghi ed inventari inediti*, Forni, Bologna, 1975, pp. 48 și urm.). În italiana veche, *cendale* sau *zendale* desemnează o stofă sau un văl.
16. Se cuvine menționat aici că tabloul a avut o remarcabilă posteritate, după cum o demonstrează marele număr de copii și replici realizate după acesta.
17. „*Corrupit eius operis gloria Artifex ipse, decori leges violando tribuendoque latrunculae Aegyptiae habitum Virginis*" (Federico Borromeo, *Musaeum* [1625], Gallone, Milano, 1997, pp. 24–25). (Trad. din latină de Georgeta-Anca Ionescu – n. red.)
18. „*El paesetto in tela cum la tempesta cum la cingana et soldato fo de man de Zorzi da Castelfranco*" (Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno* (1521–1543), ed. Theodor von Frimmel, Graeser, Wien, 1888, p. 106.
19. Vezi în special Salvatore Settis, *La Tempesta interpretata*, Einaudi, Torino, 1978 (ediția românească: Salvatore Settis, *Furtuna interpretată*, traducere de Florin Chirițescu, Meridiane, București, 1982 – n. tr.).
20. Vezi recent Guido Beltramini, Davide Gasparotto și Adolfo Tura, *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, cat. exp. (Palazzo del Monte di Pietà, Padova, 2013), Marsilio, Venezia, 2013.
21. O trecere în revistă interesantă, dar lipsită de concluzii definitive, a iconosferei *Furtunii* în Paul Holberton, „Giorgione's *Tempest* or «little landscape with the storm with the gypsy»: more on

the gypsy, and a reassessment", în *Art History*, vol. 18, nr. 3 (septembrie 1995), pp. 383–404.

22. *La Zingarella* de Dosso Dossi, păstrată la Galeria Națională din Parma, este probabil rezultatul cel mai celebru al reacției în lanț provocată de *Furtuna*. Vezi în acest sens Peter Humfrey și Mauro Lucco, *Dosso Dossi: Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, cat. exp. (Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara, 1998; The Metropolitan Museum of Art, New York, 1999: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 1999), Ferrara Arte, Ferrara, 1998, pp. 103–105. În ce mă privește, nu aș ezita să adaug, chiar dacă este la un alt nivel, *La Zingarella* lui Correggio (fig. 63).
23. Exodul/Ieșirea 16, 11–15.
24. Detalii la Charles D. Cuttler, „Exotics in 15th Century Netherlandish Art: Comments on Oriental and Gypsy Costume", în *Liber Amicorum Herman Liebaers*, Bruxelles [Amis de la Bibliothèque royale Albert Ier], 1984, pp. 419–434.
25. Pentru context, vezi Barbara Lane, *The Altar and the Altarpiece: Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, Harper & Row, New York, 1984.
26. Vezi în acest sens Jan Piet Filedt Kok, *The Dance Around the Golden Calf by Lucas van Leyden*, Rijksmuseum, Amsterdam, 2008.
27. Pentru detalii, vezi Henry Thomas Crofton, „The Former Costume of the Gypsies", în *Journal of the Gypsy Lore Society*, n. s., vol. II (iulie 1908–aprilie 1909), pp. 207–231 și Diana de Marly, „The Modification of Gipsy Dress in Art, 1500–1600", în *Costume*, 23 (1989), pp. 54–63.
28. Vezi, în această privință, considerațiile fundamentale ale lui David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, pp. 378–384.
29. Karel van Mander, *Cartea pictorilor*, traducere din neerlandeză și note de H.R. Radian, Meridiane, București, 1977, p. 115.
30. Karel van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture* (1604), trad. și prezentare Jan Willem Noldus, Belles Lettres, Paris, 2008, p. 174. Pentru Van Mander și problema

„canonului“, ne vom raporta la lucrarea devenită clasică a lui Walter S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilder-Boeck*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.

31. Vezi Pokorny, „Das Zigeunerbild in der altdeutschen Kunst“, *op. cit.* și *Id.*, „The Gypsies and Their Impact...“, *op. cit.*
32. În ciuda faptului că la un moment dat o bandă de pânză a fost adăugată în partea superioară a tabloului. Vezi, în această privință, Jean-Pierre Cuzin, *La Diseuse de bonne aventure de Caravage*, cat. exp. (Musée du Louvre, Paris, 1977), Éditions des musées nationaux, Paris, 1977, pp. 5 și urm. Catalogul redactat de Cuzin rămâne publicația cea mai importantă cu privire la dimensiunea iconografică a operei.
33. Vezi Sandra Gianfreda, *Caravaggio, Guercino, Mattia Preti: Das halbfigurige Historienbild und die Sammler des Seicento*, Edition Imorde, Berlin, 2005; Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the „Istoria“ in Early Modern Painting*, Miller, London and Turnhout, f.a. [2011].
34. Pentru noțiunea de *historia* (*storia, istoria*) în raport cu pictura lui Caravaggio, vezi mai ales *ibid.*
35. Sublinierea îmi aparține: „[...] *la ritrasse in atto di predire l'avenire, come sogliono queste donne di razza Egittiana: Fecevi un giovvine su la spada, e porge l'altra scoperta à costei, che la tiene, e la riguarda...*“ (Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, per il success. al Mascardi, Roma, 1672, p. 203). Citat după ediția românească: Giovanni Pietro Bellori, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, traducere și note de Oana Busuioceanu, Meridiane, București, 1975, vol. I, p. 249 (n. tr.).
36. „[...] *la zingaretta mostra la sua furbaria con un riso finto nel levar l'anello al giovanotto, et questo la sua semplicità et affetto di libidine verso la vaghezza della zingaretta che la dà la ventura e le leva l'annello*“ (Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. de Adriana Marucchi și Luigi Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956–1957, I, p. 109). Vezi și John F. Moffitt, „Caravaggio and the Gypsies“, în *Paragone*, LIII, 41–42 (623–625), pp. 129–156.

37. Cuzin, *La Diseuse de bonne aventure*, ed. cit., p. 30.

38. Pentru raporturile lui Caravaggio cu Giambattista Marino, vezi studiul lui Elizabeth Cropper, „The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio", în *Metropolitan Museum Journal*, 26 (1991), pp. 193–212.

39. Vezi Willi Hirdt, „Caravaggio's Wahrsagende Zigeunerin. Versuch einer Deutung", în *Id.*, *Lesen und Sehen: Aufsätze zu Literatur und Malerei in Italien und Frankreich,* Stauffenburg-Verlag, Tübingen, 1998, pp. 75–111, mai ales pp. 99–104; Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, ed. cit., pp. 160–161.

40. Marino, *Adone*, XV, 46:

„A questo dir la bianca man le stende
Vago d'udir più oltre, il Giouinetto.
Con un sospir tremante ella la prende,
E prende nel toccarla alto diletto,
E quel pungente stral, che'l cor l'offende,
Sente scotersi intanto in mezo al petto.
L'altro con ciglia tese, e labra aperte
Gli occhi da lei pendenti, a lei conuerte."

41. Marino, *Adone*, XV, 95–97:

„95
Mi rinfrancato da quel primo assalto,
Poi che conobbe il desiato aspetto,
Brillar per gioia con festiuo salto
Sentissi il core, e scintillar nel petto.
Tutto dentro di foco, e fuor di smalto
Rapito alfin da traboccante affetto,
E stillando per gli occhi allegra vena,
Tese le braccia, e le ne fe'catena.
96
L'incatenata et infocata Diua
I nodi raddoppiò saldi e tenaci.
Svegliossi Amor, che non lontan dormiua,
E d'Amor si svegliaro anco le faci.
L'accesa coppia in su la fresca riua
I vezzi fauorìa con mille baci.
Gioïua Adone, e de'passati affanni.
Campo hauea ben da risarcire i danni!

97
De'dì perduti, e del ritorno tardo
ristora il tempo entro'l bel grembo assiso.
Dolce pria l'arse il lampeggiar del guardo,
Dolce ferillo il folgorar del riso,
Ma dolcemente da più dolce dardo
Al saettar del baccio ei giacque ucciso.
Languiano l'alme, e d'egual colpo tocca
Grauida di due lingue era ogni bocca."

42. Detalii în Francis Haskell și Nicholas Penny, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*, Yale University Press, New Haven, London, 1981, pp. 339–341; *Pour l'amour de l'antique: La satire gréco-romaine et le goût européen: 1500–1900*, trad. fr. de François Lissarague, Hachette, Paris, 1988.
43. Vezi Leblon, *Les Gitans d'Espagne*..., ed. cit., p. 175.
44. Vezi îndeosebi Johannes Praetorius, *Ludicrum chiromanticum*, Oehler, Leipzig, 1661, al cărui frontispiciu este reprodus aici (fig. 73). Pentru mizele iconografice, vezi Peter Bell și Dirk Suckow, „Lebenslinien. Das Handlesemotiv und die Repräsentation von «Zigeunern» in der Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit", în Herbert Uerlings și Iulia-Karin Patrut (ed.), *„Zigeuner" und Nation: Repräsentation, Inklusion, Exclusion*, Peter Lang, Frankfurt, 2008, pp. 493–549.
45. Pentru context, vezi Martin Porter, *Windows of the Soul: Physiognomy in European Culture, 1470–1780*, Oxford University Press, Oxford, 2005, mai ales pp. 120–171.
46. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, ed. cit., pp. 202–203. Citat după ed. rom., Bellori, *Viețile*..., p. 249.
47. Pentru context, vezi Peter Bell, Dirk Suckow și Gerhard Wolf (ed.), *Fremde in der Stadt: Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.–15. Jahrhundert)*, Peter Lang, Frankfurt, 2010.
48. Foarte semnificativă este, în această privință, dramaturgia sosirii boemienilor, așa cum figurează la Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Ex Typographia Societatis Palatinae, Milano, 1723–1751, XVIII (1736), p. 611, text reprodus în Gronemeyer, *Zigeuner im Spiegel früher Chroniken und Abhandlungen*, ed. cit., pp. 54–55.

49. Vezi frumoasele pagini consacrate acestui subiect de Nicola Suthor, „Maler und Modell. Caravaggios *Handleserin*“, în Erika Fischer-Lichte *et al.* (ed.), *Diskurse des Theatralen*, A. Francke Verlag, Tübingen și Basel, 2005, pp. 123–131.
50. Ne putem raporta la alte tablouri de Caravaggio, ca *Necredința lui Toma*, de la Potsdam, sau *Băiatul mușcat de șarpe*, de la Fundația Longhi din Florența.
51. Despre Eupompos, vezi Pliniu, *Naturalis Historia*, XXXIV.
52. „*In queste due mezze figure tradusse Michele si puramente il vero che venne à confermare i suoi detti. Quasi un simil fatto si legge di Eupompo antico pittore; se bene hora non è tempo di considerare insino à quanto sia lodevole tale insegnamento. E perche egli aspirava all'unica lode del colore, siche paresse vera l'incarnazione, la pelle, e'l sangue, e la superficie naturale, à questo solo volgeva l'occhio, e industtria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte*“ (Bellori, *Le vite*..., ed. cit., p. 203 (citat aici după ediția românească, Bellori, *Viețile*..., ed. cit., p. 249 – n. tr.).
53. Vezi în acest sens Marianne Koos, „Haut als mediale Metapher der Malerei von Caravaggio“, în Daniela Bohde și Mechthild Fend (ed.), *Weder Haut noch Fleisch: Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Gebr. Mann, Berlin, 2007, pp. 65–85.
54. „*Non so qual sia più maga / O la donna che fingi / O tu che la dipingi. / Di rapir quella è vaga / Con dolci incanti suoi / Il core e'l sangue a noi / Tu dipinta, che appare / Fai, che viva si veda, / e spirante altri la creda*“ (Gaspare Murtola, *Rime*, Meglietti, Venezia, 1603, *Per una cingara del medesimo Caravaggio*).
55. Anne-Marie Lecocq, „«Finxit»: Le peintre comme «Fictor» au XVI[e] siècle“, Bibliothèque d'humanisme et Renaissance, XXVII/2 (1975), pp. 225–243.
56. Paul Fréart de Chantelou, *Jurnalul călătoriei în Franța a cavalerului Bernini*, prefață, note și traducere de Victor Ieronim Stoichiță, Meridiane, București, 1981, p. 373.
57. Vezi, pentru poziții opuse, Cuzin, *La Diseuse de bonne aventure*, ed. cit., mai ales pp. 7–11, și Mina Gregori (ed.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio: Come nascono i capolavori*, cat. exp. (Palazzo Pitti, Florența, 1991–1992; Palazzo Ruspoli, Roma, Fondazione Memmo, 1992), Electa, Milano, 1991.

58. Vezi în acest sens Keith Christiansen, „Caravaggio and «l'esempio davanti del naturale»", în *The Art Bulletin*, LXVIII (1986), pp. 421–445.
59. Vezi Christoph Luitpold Frommel, „Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria Del Monte", în *Storia dell'Arte*, 9–10 (1971), pp. 5–52, mai ales p. 31.
60. Bellori, *Le vite...*, ed. cit., pp. 203–204 (ed. rom., Bellori, *Vieţile...*, ed. cit., p. 250 – n. tr.).
61. Pentru istoria acestui tablou, vezi Howard Hibbard, *Caravaggio*, Harper & Row, New York, 1983, pp. 272–274.
62. Vezi şi Helen Langdon, „Cardsharps, Gypsies and Street Vendors", în Beverly Louise Brown (ed.), *The Genius of Rome, 1592–1623*, cat. exp. (Royal Academy of Arts, London; Palazzo Venezia, Roma, 2001), pp. 42–65; Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, ed. cit., pp. 135–176; Olivier Bonfait, *Après Caravage: Une peinture caravagesque?*, Hazan, Malakoff, 2012, pp. 126–144.
63. Detalii în Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable: Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Seuil, Paris, 1991.
64. Vezi în acest sens Gronemeyer, *Zigeuner im Spiegel früher Chroniken*, ed. cit., pp. 93 şi urm., pp. 103 şi urm.; Bronislaw Geremek, *Les fils de Caïn: L'image des pauvres et des vagabonds dans la littérature européenne du XV[e] au XVII[e] siècle*, Flammarion, Paris, 1991, pp. 183 şi urm.; Leblon, *Les Gitans d'Espagne*, ed. cit., p. 43; Hans Richard Brittnacher, *Leben auf der Grenze: Klischee und Faszination des Zigeunerbildes in Literatur und Kunst*, Wallstein-Verlag, Göttingen, 2012, pp. 32 şi urm.; Bogdal, *Europa erfindet die Zigeuner*, ed. cit., pp. 65 şi urm.
65. Vezi o foarte bună abordare a problemei la Nicole Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582–1622): Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung*, VDG Verlag, Weimar, 2004, pp. 185–210, precum şi consideraţiile lui Jean-Pierre Cuzin, *Figures de la réalité: Caravagesques français, Georges de La Tour; les frères Le Nain...*, Hazan şi INHA, Paris, 2010, pp. 18–37.
66. Vezi în acest sens privirea de ansamblu oferită de teza de doctorat a lui Shu-Hwa Chen, *Les Bohémiens dans l'art français au XVII[e] siècle*, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2 vol., 1994, mai ales vol. I, pp. 275–361.

67. Pentru discuția în jurul noțiunii de „caravagism", vezi recent Bonfait, *Après Caravage*, ed. cit., pp. 13–65, iar, pentru strategiile narative, Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, ed. cit., pp. 481–539.
68. Detalii în Pierre Landry, Jacques Thuillier și Pierre Rosenberg, *Georges de La Tour*, cat. exp. (Orangerie des Tuileries, Paris, 1972), Éditions des musées nationaux, Paris, 1972, pp. 148–150, și la Jean-Pierre Cuzin, Pierre Rosenberg și Jacques Thuillier, *Georges de La Tour*, cat. exp. (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1997–1998), Réunion des musées nationaux, Paris, 1997, pp. 150–151.
69. Vezi Gail Feigenbaum, „Gamblers, Cheats and Fortune-Tellers", în Philip Conisbee (ed.), *Georges de La Tour and His World*, cat. exp. (National Gallery of Art, Washington, 1996–1997; Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1997), Yale University Press, New Haven/London, 1997, pp. 150–181.
70. Reiau aici Mondher Kilani, *L'Invention de l'autre: Essais sur le discours anthropologique*, Payot, Lausanne, 1995.

Lista ilustrațiilor

13. Hieronymus Bosch, *Grădina deliciilor*, către 1500-1505, ulei pe lemn, triptic deschis, 220 × 389 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
14. Hieronymus Bosch, *Grădina deliciilor*, către 1500-1505, ulei pe lemn, triptic închis, 220 × 194 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
15. Ad sextam versus: *Închinarea Magilor*, ilustrație din *Heures à la louange de la Vierge Marie selon l'usage de Rome* de Geoffroy de Tory (Paris, 1525), BNF, Paris
16. *Hartă zisă a lui Cristofor Columb*, hartă geografică a coastei africane (Guineea), detaliu, 1488 (?), BNF, Paris
17. Hans Memling, *Judecata de Apoi*, 1467–1471, ulei pe lemn, 222 × 321 cm, Musem Narodowe, Gdańsk
18. Hans Memling, *Judecata de Apoi*, detaliu
19. Peter Paul Rubens, *Marea Judecată de Apoi*, 1617, ulei pe pânză, 608,5 × 463,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München
20. Peter Paul Rubens, *Marea Judecată de Apoi*, detaliu
21. Albrecht Dürer, *Katharina Brandão*, 1521, ac de argint pe hârtie, 20 × 14 cm, Galleria degli Uffizi, Florența
22. Danese Cattaneo (?), *Venus neagră*, după 1581, bronz, 33,2 cm, Luvru, Paris
23. L'Antico (Pier Jacopo Alari Bonacolsi, supranumit l'Antico), *Apollo Belvedere*, către 1490, bronz, 40,8 cm, Ca d'Oro, Veneția
24. Karel van Mander III, *Hidaspes și Persina în fața tabloului Andromedei*, către 1640, ulei pe pânză, 110 × 220 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel
25. Karel van Mander III, *Regina Persina și regele Hidaspes o recunosc pe fiica lor Haricleea*, către 1640, ulei pe pânză, 109 × 194 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel
26. Karel van Mander III, *Teagene punându-l la pământ pe uriașul etiopian*, către 1640, ulei pe pânză, 116 × 205 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel
27. Frontispiciul tratatului lui Claude Nicolas Le Cat, *Traité de la couleur de la peau humaine en général, de celle des nègres en particulier, et de la métamorphose d'une de ces couleurs en l'autre soit de naissance, soit accidentellement* (Amsterdam, 1765), BNF, Paris

28. José Padró, *Negrul bălțat*, către 1910 (copie după originalul de Joaquim Manuel da Rocha, 1786), ulei pe pânză, 154 × 100 cm, Museo Nacional de Antropología, Madrid
29. *Portretul Mariei Ladvenant y Quirante*, gravură, în Emilio Cotarelo y Mori, *Maria Ladvenant y Quirante: primera dama de los teatros de la corte* (Madrid, 1896), Museo Nacional del Teatro de Almagro, Madrid
30. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Jean-Baptiste Belley, deputat de Santo Domingo în Convenție*, 1797-1798, ulei pe pânză, 158 × 111 cm, castelele Versailles și Trianon, Versailles
31. Marie-Guillemine Benoist, *Portretul unei negrese*, 1800, ulei pe pânză, 81 × 65 cm, Luvru, Paris
32. Giotto, Capella degli Scrovegni, Padova, vedere spre absidă, 1303–1310
33. Giotto, *Trădarea lui Iuda*, 1305, frescă, 150 × 140 cm, Capella degli Scrovegni, Padova
34. *Cina cea de taină*, miniatură dintr-un evangheliar din Germania meridională, către 1160-1170, Österreichische Nationalbibliothek, Viena
35. Giotto, *Cina cea de taină*, 1305, frescă, 185 × 200 cm, Capella degli Scrovegni, Padova
36. Giotto, *Sărutul lui Iuda sau Prinderea lui Isus*, 1305, frescă, 185 × 200 cm, Capella degli Scrovegni, Padova
37. Giotto, *Batjocorirea lui Cristos*, 1305, frescă, 185 × 200 cm, Capella degli Scrovegni, Padova
38. Paolo Uccello, *Miracolul ostiei*, 1465–1469, tempera pe lemn, 32 × 343 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino
39. Justus din Gand, *Împărtășania apostolilor*, 1474, ulei pe lemn, 288 × 321 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Reconstituirea picturii de altar a confreriei Corpus Domini din Urbino, având la bază predela lui Paolo Uccello, *Miracolul ostiei*.
40. Rembrandt, *Sinagoga evreilor*, 1648, stadiul al 2-lea, acvaforte, 7,2 × 12,9 cm, Luvru, colecția Rothschild, Paris
41. Rembrandt, *Lapidarea Sfântului Ștefan*, 1625, ulei pe pânză, 89 × 123 cm, Musée des Beaux-Arts, Lyon
42. Rembrandt, *Autoportret ca apostolul Pavel*, 1661, ulei pe pânză, 91 × 77 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
43. Tobias Stimmer, *Mahomed II*, xilogravură, în Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Basel, 1575), BNF, Paris

44. Anonim (artist italian, discipol al lui Pisanello), *Medalia lui Mahomed II*, către 1460 sau 1470, bronz, 6,1 cm, Ashmolean Museum, Oxford
45. Anonim, *El Gran Turco*, către 1470, gravură cu intervenții în acuarelă, 24,9 × 18,7 cm, Topkapı Sarayi Müzesi, Istanbul
46. Pisanello, *Medalia împăratului Ioan VIII Paleologul*, 1438-1442, bronz, 10,3 cm, The British Museum, Londra
47. Atelierul della Robbia (după Andrea Verrocchio?), *Darius* (?), către 1500, localizare necunoscută
48. *Arabica Machina*, gravură, în Roberto Valturio, *De re militari*, Verona, 1472, colecție particulară
49. Atribuit lui Gentile Bellini, *Sultanul Mahomed II*, 1480, ulei pe pânză, 69,9 × 52,1 cm, National Gallery, Londra
50. Schema unui *kolam* (motiv apotropaic al pragului), în Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998
51. Anonim, *Primirea ambasadorului persan de către Soliman Magnificul*, miniatură din *Süleymanname*, către 1558, Topkapı Sarayi Müzesi, Istanbul
52. Albrecht Dürer, *Portretul sultanului Soliman*, 1526, ac de argint, 18 × 12,9 cm, Musée Bonnat, Bayonne
53. Anonim (după Tițian), *Soliman*, către 1535-1540, ulei pe pânză, 99 × 85 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena
54. Anonim venețian, *Sultanul Soliman Magnificul purtând un coif incrustat cu pietre prețioase*, către 1532, xilogravură, 92 × 56 cm, The Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, New York, 1942
55. Robert Péril, *Carol V și Clement VII în timpul ceremoniei de încoronare din 1530* (detaliu), xilogravură, Albertina, Viena
56. Tițian, *După victoria de la Lepanto, Filip II închină cerului pe infantele Don Fernando*, 1573–1575, ulei pe pânză, 335 × 274 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
57. Nicolò Nelli, *Trufia turcă*, 1572, Biblioteca Comunale, Mantova
58. *Boemieni în fața orașului Berna*, ilustrație în Diebold Schilling cel Bătrân, *Spiezer Chronik*, 1484-1485, Bürgerbibliothek, Berna
59. Antoine Fieret, *Povestea lui Carrabarra, zisă a egiptenilor*, 1501–1525, tapiserie de Tournai, 334 × 390 cm, castelul din Gaasbeek

60. Arnould Poissonnier și Antoine Fieret, *Povestea lui Carrabarra, zisă a egiptenilor*, 1501–1525, tapiserie de Tournai, 343 × 414 cm, castelul din Gaasbeek
61. Christoph Krieger, *Cingana orientale*, ilustrație în Cesare Vecellio, *Degli habiti antichi e moderni di diverse parti del mondo* (Veneția, 1590), BNF, Paris
62. Giovanni Andrea Ansaldo, *Fuga în Egipt*, 1620, ulei pe pânză, 170 × 127 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Roma
63. Correggio, *Fecioara cu pruncul*, zisă *La Zingarella*, 1515-1516, tempera pe pânză, 46,5 × 37,5 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli
64. Giorgione, *Furtuna*, către 1505, ulei pe pânză, 82 × 73 cm, Galleria dell'Accademia, Veneția
65. Dosso Dossi, *Sfânta Familie*, către 1516, ulei pe lemn, 52,4 × 42,5 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit
66. Dirk Bouts, *Culesul manei*, panou făcând parte din altarul Sfântului Sacrament, 1464–1468, tempera pe lemn, 87,6 × 70,6 cm, collégiale Saint-Pierre, Louvain
67. Lucas van Leyden, *Adorarea vițelului de aur*, către 1530, ulei pe lemn, 93,5 × 127,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam
68. Lucas van Leyden, *Adorarea vițelului de aur*, detaliu din panoul central
69. Caravaggio, *Ghicitoarea*, 1595, ulei pe pânză, 115 × 150 cm, Musei Capitolini, Roma
70. Guercino, *Ghicitul*, către 1620, peniță, tuș brun și laviu brun, 28,6 × 20,4 cm, Luvru, cabinetul de desene, Paris
71. Nicolas Cordier, *La Zingarella*, către 1607, marmură, 140 cm, Galleria Borghese, Roma
72. Hendrick Goltzius și Jan Pietersz Saenredam, *Alegoria pipăitului*, gravură cu dăltița, 17 × 12,3 cm, Albertina, Graphische Sammlung, Viena
73. J.B. Paravicinius, frontispiciul publicației lui Johannes Praetorius, *Ludicrum chiromanticum Praetorii et metoposcopicum* (Leipzig, 1661), BNF, Paris
74. Frontispiciul publicației lui Alfonso Tosi, *Vaghi, e dilettevoli Giardini di Cingaresche*, Bologna, 1611
75. Caravaggio, *Trișorii*, către 1595, ulei pe pânză, 94,2 × 130,9 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth

76. Nicolas Régnier, *Trișorii și ghicitoarea*, către 1623-1626, ulei pe pânză, 174 × 228 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapesta
77. Georges de La Tour, *Ghicitoarea*, către 1630-1640, ulei pe pânză, 102 × 123 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Indice

Mulţumiri

Această carte își datorează existența unei invitații, aceea de a asuma Catedra Luvrului în 2014. Mulțumirile mele se îndreaptă întâi de toate către Monica Preti, pentru inițiativa sa și pentru inteligența și profesionalismul cu care a supervizat realizarea acestui proiect. Îi mulțumesc de asemenea lui Isabelle Huquet, pentru grija cu care s-a ocupat de organizarea conferințelor. O datorie importantă mă leagă de editori, în speță de Violaine Bouvet-Lanselle și Jean-François Barrielle, care mi-au acordat încrederea lor, și de Chloé de Lustrac și Anne Chapoutot, a căror pricepere a făcut posibilă transformarea manuscrisului în carte.

Pregătirea conferințelor și publicarea lor a fost precedată de cursuri și seminare consacrate imaginii alterității pe care am avut ocazia să le susțin la Universitatea din Fribourg și la Universitatea Elveției Italiene de la Lugano. Le mulțumesc tuturor participanților, al căror interes și ale căror întrebări mi-au permis să-mi limpezesc ideile. Le sunt cu deosebire recunoscător celor care mi-au acordat sprijinul în cercetările bibliografice și iconografice, care mi-au împărtășit cu generozitate cunoștințele lor și observațiile lor critice sau care mi-au acordat ajutorul în momente de cumpănă suscitate de probleme informatice: Estelle Amy de la Bretèque, Dominic-Alain Boariu, Matei Candea, Aline Clément, Lilian Daum, Marie Gyger, Mathieu Martin, Alessandra Mascia, Sergiusz Michalski, Evelyne Perriard, Maria Portmann, Tiphaine Robert, Maria Stoichita, Pedro Stoichita, Victor Alexandre Stoichita, Valeria Strazzeri.

Primul capitol a beneficiat de cercetarea pe care am avut privilegiul s-o întreprind ca membru al grupului de lucru „The Image of

the Black in Western Art" și de condițiile de lucru care mi-au fost asigurate la Arhivele Fundației Ménil la Paris și la Institutul de Cercetări Africane și Afro-americane W.E.B. Du Bois al Universității Harvard.

În fine, o datorie specială mă leagă de soția mea, Anna Maria Coderch, prima parteneră de dialog și prima cititoare, curajoasă și critică, a acestor pagini.

Credite fotografice

2014, Photo Scala, Florența *fig. 32*
2014, Photo Scala, Florența – prin amabilitatea Ministero Beni e Att. Culturali *fig. 23*
2014, Photo The Print Collector / Heritage-Images / Scala, Florența *fig. 71*
Aisa / Leemage *fig. 49*
Albertina, Viena *fig. 55, 72*
Arhivele Alinari, Florența, Dist. RMN-Grand Palais / Fratelli Alinari *fig. 1* / Serge Domingie *fig. 38* / Mauro Magliani *fig. 39*
Ashmolean Museum, University of Oxford *fig. 44*
BNF *fig. 3, 15, 16, 27, 43, 61, 73*
BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders *fig. 9* / image BStGS *fig. 19, 20* / image MHK *fig. 24, 26*
Budapest, Szépművészeti Múzeum *fig. 76*
Bürgerbibliothek Bern, Mss.h.h.I.16, p. 749. Foto: Codices Electronici AG, www.e-codices.ch *fig. 58*
DeAgostini / Leemage *fig. 62, 66*
Detroit Institute of Arts, USA / The Bridgeman Art Library *fig. 65*
Electa / Leemage *fig. 7, 14, 35, 63, 69*
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi *fig. 45, 51*
KIK-IRPA, Bruxelles *fig. 59, 60*
Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria / The Bridgeman Art Library *fig. 53*
Leemage *fig. 48*
Les presses du réel *fig. 50*
Lyon MBA – Foto: Alain Basset *fig. 41*

Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Angèle Dequier *fig. 2, 31*
Museo Nacional de Antropología, Madrid. Foto: Arantxa Boyero Lirón *fig. 28*
Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP *fig. 13*
Museumslandschaft Hessen Kassel / Ute Brunzel / The Bridgeman Art Library *fig. 25*
Muzeum Narodowe, Gdańsk, Polonia / The Bridgeman Art Library *fig. 17, 18*
National Galleries of Scotland, Dist. RMN-Grand Palais / Scottish National Gallery Photographic Department *fig. 4, 5*
Österreichische Nationalbibliothek *fig. 34*
Photo Josse / Leemage *fig. 56, 75*
Pinacoteca di Brera, Milano, Italia / Alinari / The Bridgeman Art Library *fig. 10*
Private Collection / Giraudon / The Bridgeman Art Library *fig. 6*
Raffael / Leemage *fig. 21, 33, 36, 37, 64*
Rijksmuseum, Amsterdam *fig. 67, 68*
Rijksmuseum, Amsterdam, The Netherlands / DeAgostini Picture Library / The Bridgeman Art Library *fig. 42*
RMN-GP (Château de Versailles) / Gérard Blot *fig. 30*
RMN-GP (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi *fig. 11, 22, 70* / Gérard Blot *fig. 40*
RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda *fig. 52*
Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2014 *fig. 8*
Staatsgalerie Stuttgart *fig. 12*
The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA *fig. 54, 77*
The Trustees of the British Museum. All rights reserved *fig. 46*

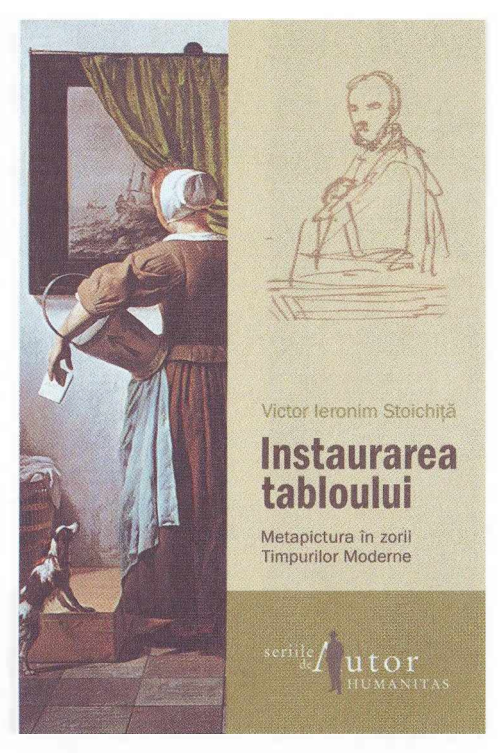
Drepturi rezervate *fig. 29, 47, 57, 74*

Cuprins

ISBN: 978-973-50-2236-5
304 pag., 2011

„Cartea de față abordează, într-o perspectivă interdisciplinară, la încrucișarea dintre istoria artei și istoria religiilor, marea problemă a «reprezentării nereprezentabilului». Confesiunile secrete ale marilor mistici spanioli, precum Sfânta Tereza din Ávila sau Sfântul Ioan al Crucii, sunt descifrate în contextul sensibilității artistice a epocii, așa cum mare parte din pictura spaniolă a veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea este abordată în lumina experienței misticilor. Ca instrument de difuzare a unor experiențe excepționale (cele mai multe strict personale și chiar secrete), pictura ajunge la adevărata sa vocație abia în momentul în care autoritatea ecleziastică reușește să recupereze, să incorporeze și, într-un fel, să «îmblânzească» frenezia mistică a secolului al XVI-lea. Imaginea pictată devine un instrument de comunicare, dar și de control al extazului."

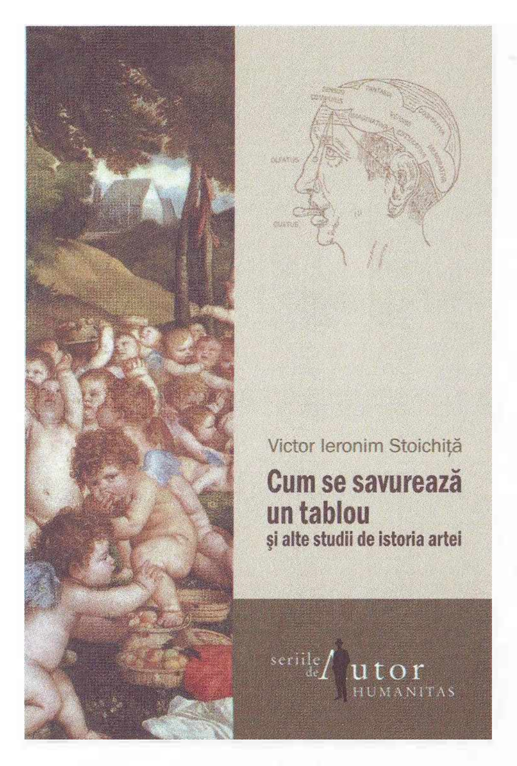
Victor Ieronim Stoichiță



ISBN: 978-973-50-1903-7
504 pag., 2012

„Această carte consacrată apariției tabloului a fost scrisă pe vremea dispariției sale. Este vorba desigur, în primul rând, de consecința unui anume *Zeitgeist* care face în așa fel încât tensiunile, întrebările și obsesiile ce străbat creația artistică a unei epoci să-și găsească pandantul în discursul istoric al aceleiași epoci. A vorbi despre «instaurarea tabloului» în vremea în care imaginea artistică instaurează un dialog nu lipsit de tensiune cu certitudinile (și servituțile) acestui mediu pictural, pentru a se lansa în virtualitatea spațiilor computerizate și în lumea instalațiilor video, ține de un impuls fundamental ce provine din spiritul artistic contemporan și care se traduce în demersul unei hermeneutici istorice a faptelor culturale."

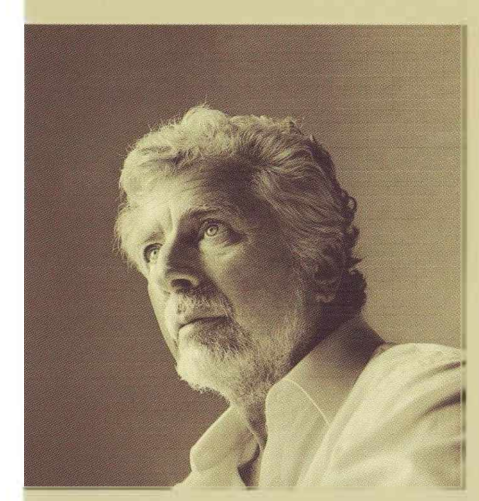
Victor Ieronim Stoichiță



ISBN: 978-973-50-4750-4
300 pag., 2015

„Știm de mult timp că opera de artă este un obiect de plăcere. Paginile ce urmează nu-și propun totuși să dea rețete privitoare la «degustarea» unei opere de artă. Ele au o țintă mai degrabă polemică: se îndoiesc de posibilitatea de a «savura» un tablou în absența «înțelegerii» sale. Ele ilustrează modul în care atât «înțelegerea» și percepția, cât și bucuria «înțelegerii» și bucuria percepției pot aduce, împreună, desfătarea majoră oferită de exercițiul cultural. Cartea reunește o serie de studii de caz, pornind de la o operă al cărei caracter erotic a fost declarat de la bun început: *Sărbătoarea lui Venus*, realizată de Tițian pentru un nobil comanditar cu experiență în desfătarea simțurilor. Prin acest prim eseu, cartea vrea să atragă atenția asupra forței detaliului și a bucuriei produse de descoperirea amănuntului revelator. Analizele care urmează oferă incursiuni multiple și variate în lumea interpretării operei de artă, dezvăluind contexte, uneori nebănuite, care nu fac decât să mărească satisfacția «savurării» dublate de înțelegere."

Victor Ieronim Stoichiță



Autorul la Veneţia
Foto © Giorgia Fiorio, 2013

Pe copertă:
Hieronymus Bosch
Închinarea magilor (detaliu)

Albrecht Dürer
Trei otomani (detaliu)

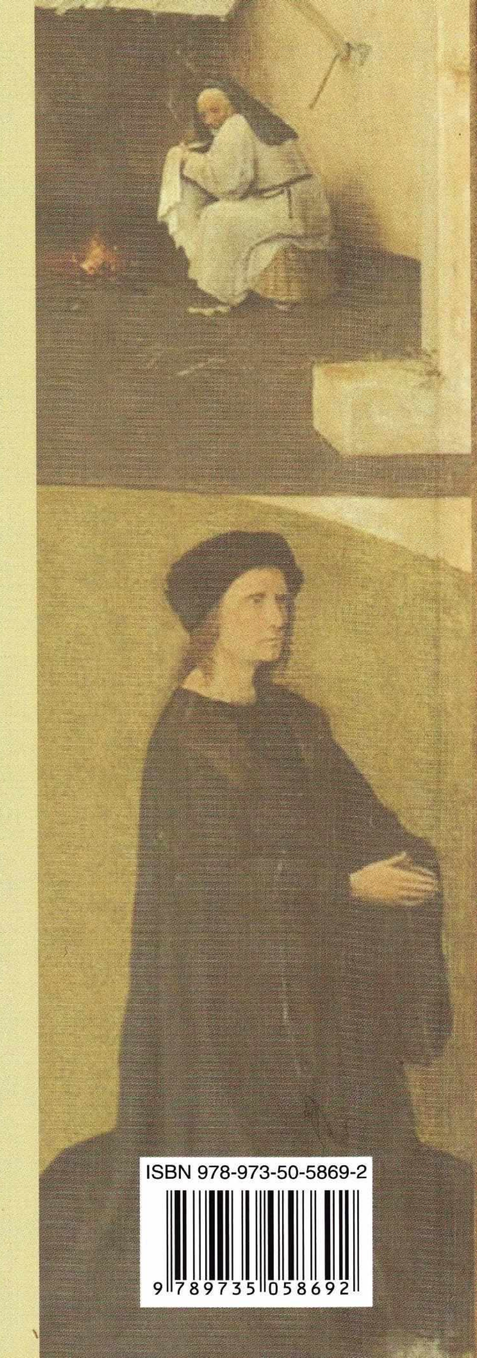
Diferența există, alteritatea se construiește. Iată primul postulat pe care se întemeiază această carte. Celălalt nu există în absența Aceluiași și termenii sunt, evident, reversibili.

Scopul acestor pagini este de a aborda Întâlnirea așa cum are ea loc sub semnul vizibilului. Ele se plasează în prelungirea unei cercetări asupra imaginarului, ale cărei mize se cuvine să le definim.

Evrei, țigani, negri, musulmani. Iată cele patru figuri ale alterității care vor face obiectul reflecției mele. E vorba, mai degrabă decât de o alegere liberă, de o necesitate impusă de formarea în zorii Timpurilor Moderne a ceea ce aș dori să desemnez ca „iconosfera diferenței", iconosferă a cărei construcție are loc în strânsă relație cu prospecțiunile unei Europe în căutarea propriei sale identități. Toți acești Ceilalți („interiori" sau „exteriori"), misterioși, amenințători, interziși, fascinanți, suscită reacții multiple, uneori negative, aproape întotdeauna amestecate: curiozitate, teamă, dorință, respingere... Dat fiind caracterul insolit al Celuilalt, locul său în iconosfera pe cale să se cristalizeze în conformitate cu reguli precise nu poate fi decât problematic. Nu mai puțin, în pofida dificultăților și reticențelor, „Diferitul" și „Neasemănătorul" sfârșesc prin a accede la vizibilitate.

În ce fel? Întrebarea e desigur de ordin antropologic, dar istoricul imaginilor îi poate furniza câteva răspunsuri.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ



ISBN 978-973-50-5869-2

9 789735 058692